DAS CHORGESTÜHL DES KÖLNER DOMES

TEILDRUCK

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER PHILIPPS-UNIVERSITÄT ZU MARBURG

VORGELEGT VON

BERNHARD VON TIESCHOWITZ

AUS BERLIN

MARBURG 1930

VERLAG DES KUNSTGESCHICHTLICHEN SEMINARS

Als Dissertation angenommen am 12. Juni 1929

Berichterstatter: Herr Professor Dr. Hamann

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Juni 1929

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

Die Arbeit ist vollständig erschienen im Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg als Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft für 1930

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort

Einleitung. Die ersten gotischen Chorgestühle am Niederrhein 1

Das Kölner Domchorgestühl

I. Die Beschreibung

1. Die Gesamtanlage 3
2. Der Vergleich des Domgestühls mit den früheren Kölner Gestühlen und seine Besonderheiten 4
3. Die Wangenreliefs und Wangenbekrönungen sowie die Reliefs an den Pfeilerverschalungen . . 7
4. Zur Ikonographie der Reliefs. Wesen und Herkunft der Drolerien 14
5. Die Misericordien, Knäufe und geschmückten Unterteile der Sitze 16
6. Würdigung des gesamten Bilderschmucks 28

II. Die Stilkritik

1. Die gotische Plastik in Köln 29
2. Die gotische Plastik im übrigen westlichen Deutschland 30
3. Die stilistische Analyse der Gestühlsplastik
   a) Die Beteiligung verschiedener Schulen 31
   b) Der erste Marburger Meister 32
   c) Der Meister der Wurzel Jesse 35
   d) Der Meister der Volutenverkündigung 36
   e) Der Abraham-Meister 37
   f) Der Meister der Prasser 39
   g) Der Meister der sitzenden Paare 40
   h) Die kölnische Gruppe an Voluten, Misericordien und Knäufen 41
   i) Mischformen 43
4. Die Datierung 45
5. Das Verhältnis des Bilderschmucks zur gleichzeitigen Malerei. 46
6. Die historische Bedeutung 47

Literaturverzeichnis

Aldenhoven, Karl, Geschichte der Kölner Malerschule. (Publ. d. Gesellschaft f. rhein. Geschichtskunde, 13.)

Baum, Julius, Die Lütticher Bildnerkunst im 14. Jhdt. (Belgische Kst.-Denkmäler, Bd. I. S. 167.)

Beenken, H., Bildhauer des 14. Jhdts. am Rhein und in Schwaben. Leipzig 1927.

v. Betzold, Zwei Grabmäler aus der Frühzeit des 14. Jhdts. in der Elisabethkirche in Marburg. (Mittlgen. aus dem German. Nat.-Museum 1911.)

Bond, Francis, Wood carvings in English Churches I. Misericords. London 1910.

Busch, Rudolf, Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Hildesheim 1928.

Clemen, Paul, Die rheinische und westfälische Kunst.

— Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Doms. Wallraf-Richartz-Jahrbuch I.

— Studien zur Geschichte der französischen Plastik. Zeitschrift f. christl. Kunst V. S. 225, 265, 333.

— Der Klarenaltar, Kunstchronik, N. F. XX. S. 129. Leipzig 1909.

— Besprechung von Vitzthum, Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, 1911. S. 62.

Cockerell, S., The Gorlestone Psalter. London 1907.

Collins, Arthur H., Symbolism of animals and birds, represented in English Church Architecture. London 1913.

Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. II. Berlin u. Leipzig 1923.

Hamann, R., Die Elisabeth-Kirche zu Marburg. Bd. II. Die Plastik. Marburg 1929.

Heimann, C., Über die Wandgemälde von St. Cäcilien in Köln. Zeitschrift für christliche Kunst XXVIII. 1915. Mit Abb.

Josephi, Die Frühwerke der Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum. Anzeiger des German. Nat.-Mus. Jahrg. 1903, Heft 3.

Koechlin, Raymond, Les ivoires gothiques français. Paris 1924.

— La sculpture belge et les influences françaises aux XIII. et XIV. siècles. Gazette des Beaux Arts, 1903.

Kohlhaußen, H., Minnekästen im Mittelalter. Berlin 1928.

Kugler, Kleine Schriften, Bd. II, S. 254. Bemerkungen über das Kölner Domchorgestühl.

Künstle, K., Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg 1928.

Lübbecke, F., Die gotische Kölner Plastik. Straßburg, Heitz 1910.

— Die Plastik des deutschen Mittelalters.

Lüthgen, E., Die niederrheinische Plastik. Straßburg, Heitz 1917.

— Entwicklungslinien in der gotischen Plastik des Niederrheins. Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. III, 1910. S. 201ff.

— Ein Kopf des Meisters der Marmorfiguren vom Kölner Hochaltar. Ebenda. 1909.

Maeterlinck, L., Le genre satirique dans la peinture française. Bruxelles 1907.

Mâle, E., L'Art religieux du XIII. s.

Marcel, H., La peinture en Angleterre du XII. au XV. s. in A. Michel, Histoire de l'art III.

Michel, A., L'histoire de l'art II, 2.

Neugaß, Fr., Teufel, Tiere und Dämonen an mittelalterlichen Chorgestühlen. Kunst und Künstler, XXV, XI, S. 415.

Otte, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie. 2 Bde. Leipzig 1883.

Petzer, A., Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Straßburg 1899.

Pinder, W., Deutsche Plastik des 14. Jhdts. München 1925.

Prior, E., and Gardener, A., The English mediaeval figure sculpture, the Architectural Review 1905.

— — English gothic art.

Prior, E., History of gothic art in England. London 1900.

Reiners, H., Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Straßburg, Heitz 1909.

Renard, E., Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. Rheinlande, Jahrg. 2, Heft 11.

Sauer, J., Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg 1924.

Schmitz-Ennen, Fr., Der Dom zu Köln, seine Konstruktion und Ausstattung. Frankfurt 1910.

Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter.

Schultz, A., Deutsches Leben im 14. und 15. Jhdt. Wien 1892.

Simon, Elisabeth, Lothringische Madonnen, „Berliner Museen", amtl. Berichte aus den preuß. Kunstsammlungen, Jahrg. 44. 1923. S. 79.

Storck, W. F., Bemerkungen zur französisch-englischen Miniaturmalerei um die Wende des 14. Jhdts. (Monatshefte f. Kunstwissenschaft IV. 1911.)
Vitry et Brière, Documents de sculpture française du moyen-âge.
Vitzthum, Georg Graf, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des heil. Ludwig bis zu Philipp von Valois . . . Leipzig 1907.
— Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jhdts. Leipzig 1907.
Vöge, W., Die deutschen Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Berlin 1910.
Warner, Sir G., Queen Mary's Psalter.
Weigelt, C. H., Rheinische Miniaturen, Wallraf-Richartz-Jahrbuch I. S. 13.
Weise, G., Mittelalterliche Bildwerke im Kaiser-Friedrich-Museum.
Witte, Fr., Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln. Berlin 1912.
— Parallelen zwischen der französischen und niederrheinischen gotischen Plastik. Zeitschrift für christliche Kunst 24, 1911.

Lebenslauf

Geboren in Berlin am 2. März 1902. Vater: Hans v. Tieschowitz, Generalleutnant a. D. Mutter: Mathilde v. T., geb. Edle v. d. Planitz. Preußischer Staatsangehörigkeit.

Ich besuchte von Oktober 1911 (Septima) bis Ostern 1921 das Realgymnasium zu Berlin-Grunewald. Nach bestandenem Abiturientenexamen folgte eine einjährige Lehrzeit in einem Berliner Bankhause.

Studium der Nationalökonomie von Ostern 1922 bis Ostern 1924 bei Prof. Adolf Weber in München, anschließend bis Sommer 1925 bei Geheimrat Prof. Troeltsch in Marburg.

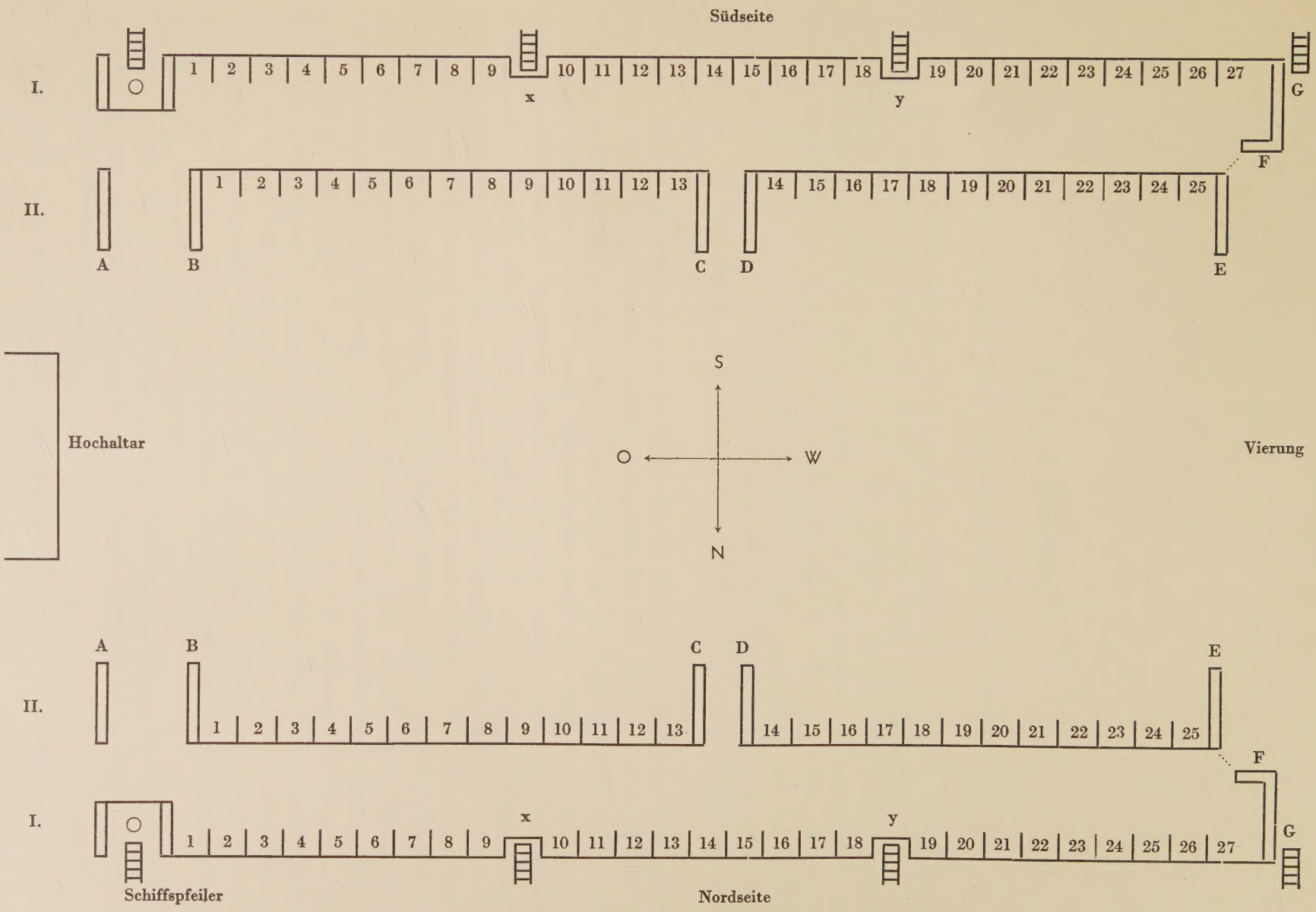
Erst dann entschied ich mich, Kunstgeschichte zu studieren. Im Herbst 1925 wurde ich Mitglied des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg, dem ich bis heute angehört habe. Meine akademischen Lehrer waren die Professoren: Hamann, Horst, Jacobsthal, v. Merhart in Marburg, A. L. Mayer und Wölfflin in München, Dessoir, Fischel, Goldschmidt, Noack in Berlin; ferner die Marburger Privatdozenten: Deckert, Krautheimer, Steinbart, Wachtsmuth.

Ihnen allen, besonders meinen Marburger Lehrern und an erster Stelle Herrn Professor Hamann sage ich meinen Dank.

Viele Reisen führten mich in fast alle Gegenden Deutschlands, ferner nach Holland, Belgien, Oberitalien, in die Schweiz und nach Wien. Als Begleiter von Herrn Professor Hamann im Rahmen einer mit der photographischen Tätigkeit des Kunstgeschichtlichen Seminars verbundenen Studienreise im Sommer und Herbst 1926 lernte ich Süd- und Mittelfrankreich, das Elsaß sowie Paris eingehend kennen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554034_0040



Schematischer Plan des Kölner Domchorgestühles.

EINLEITUNG

Die ersten gotischen Chorgestühle am Niederrhein

In der zweiten Hälfte des 13. Jhdts. und im beginnenden 14. Jhdt. hat eine große Produktion von Chorgestühlen im Gebiet des Niederrheins stattgefunden. Reiners hat nachgewiesen, daß die Konstruktionsform der gotischen rheinischen Gestühle französischem Vorbild entlehnt ist und sich wesentlich von der einer anderen, im östlichen Deutschland lokalisierbaren Gruppe (Reiners S. 33) unterscheidet. Während dort die Gestühle rein schreinermäßig aus der Kastenform gebildet werden, entwickelt sich im Rheinland in der zweiten Hälfte des 13. Jhdts. unter französischem Einfluß ein mehr architektonischer Typus, der sich im 14. Jhdt. bis weit nach Norden und Osten verbreitet und herrschendes Vorbild wird.

Zum ersten Male begegnet er in der Mitte des 13. Jhdts. am Gestühl der Viktorskirche von Xanten[1]). Zwei Stuhlreihen stehen hintereinander. Die hintere, etwas erhöhte, wird von zwei großen Wangen eingerahmt. Bezeichnend ist die Teilung der Wangen in zwei Geschosse: ein unteres Feld, durch Blendarkaden gegliedert und vorn mit einer frei stehenden Säule bestellt, ein oberes, bestehend aus einer reichgeschmückten aufstrebenden Volute. Die vordere Stuhlreihe läßt Durchgänge frei, die durch niedrige Wangen begrenzt sind. Die Trennungswände der einzelnen Sitze sind dreigeteilt: in eine dem unteren Felde vorgestellte und eine weiter zurückstehende obere Säule und das — als Armstütze dienende — vom Kapitell der unteren zum Fuß der oberen Säule hinaufschwingende Verbindungsglied, das am höchsten Punkt einen Knauf als Handstütze für die Sitzenden trägt. Das obere Säulchen ist Träger des sog. „accoudoirs" (Armstütze für die Stehenden), eines weitausladenden, sehr starken kreisförmigen Wulstes, dessen einfaches Profil in das glatte Brett der rückseitigen Stuhllehne verläuft. Die Sitzbretter selbst können heraufgeklappt werden, sie tragen auf ihrer Unterseite die mit dem vorderen Rand des Sitzbrettes abschließende „Misericordie", eine Konsole in Form einer dreiecksmäßig auf dem Brett aufliegenden Zunge. Sie dient als Lehnstütze für die Geistlichen, die langen Teilen der Kulthandlung stehend beiwohnen müssen.

Reiners gibt die Beschreibung der wichtigsten niederrheinischen und kölnischen Chorgestühle, so daß an dieser Stelle mit einem flüchtigen Hinweis auf die Entwicklung dieses Gestühlstypus Genüge getan sei.

---

[1]) Abb. bei E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters i. d. Rheinlanden.

Die klassische Form zeigt das Chorgestühl von St. Gereon in Köln, das bald nach 1300 geschaffen sein wird. Die großen Abschlußwangen der hinteren Sitzreihe: ein Unterteil, hochrechteckig durch ein sauberes, schon sehr schlankes gotisches Maßwerk fest und bestimmt gegliedert; daran gelehnt die hervortretende Säule, Trägerin des eingerollten Volutenknaufes und einer auf diesem frei stehenden oder sitzenden Figur. Die hochgestellte Volute schwingt hinter der Statue in zwei energischen Bögen empor, in der Art wie in Xanten und auf den aus der Abtei Altenberg stammenden Gestühlswangen im Berliner Kunstgewerbe-Museum (Schloß). Der Schmuck der Wangen — schönstes Laub, Drolerien und Maßwerk — ist von straffer, energiegeladener Struktur. Die Figuren der heiligen Helena und des heiligen Gereon auf den beiden der Vierung zugekehrten Wangen gehören zu den markantesten Schöpfungen der jungen niederrheinischen Gotik. Die vordere Sitzreihe läßt einen mittleren Zugang nach der hinteren frei; die kleinen Wangen, die diese Durchgänge und die ganze Reihe abschließend rahmen, bestehen aus einem quadratischen, von zwei Säulen flankierten Brett, das mit einem schlichten und kräftigen Paß-Ornament geschmückt ist und eine krabbenartige, in der Mitte sehr spitz und steil aufschießende Volute trägt. Die Trennungswände der Sitze sind wie in Xanten gegliedert. Basen und Kapitelle der Säulchen sind einfach in Profilierung und Schmuck. Die bogenförmig zurückschwingende Armlehne rollt direkt in einen Armknauf aus, der in den meisten Fällen unter strenger Wahrung seiner kugeligen Form irgendwelches Blattornament trägt oder aber Köpfe und aus der Rundform geschnittene tierische Wesen darstellt. Diese Lehnen, in dem erstaunlich richtig gefühlten und bemessenen Verhältnis von Biegung und Spannung, wirken wie elastische Stahlfedern, die von starker Hand zurückgebogen ihre oberen Enden zusammenrollen und der Druckrichtung entgegenstemmen. Die Misericordien — schlichte zweigeteilte Konsolen — tragen keinen besonderen Schmuck. Als Wandbekleidung hinter den Sitzen erhebt sich, wie bei fast allen Gestühlen üblich, ein Dorsal, das von den hohen Seitenwangen der hinteren Stuhlreihe eingefaßt wird. Jetzt ist es durch die Gobelins des 18. Jhdts. verdeckt.

Eng verwandt mit diesem sind in Köln die Gestühle von St. Severin und St. Aposteln, dessen Reste sich heute im Schnütgen-Museum befinden. Schließlich seien noch zwei wangenlose Stuhlreihen in St. Pantaleon erwähnt.

Als spätestes und reichstes Glied dieser Reihe entstand das riesige Chorgestühl im Kölner Dom.

DAS KÖLNER DOMCHOR-GESTÜHL

I. Die Beschreibung

1. Die Gesamtanlage

Alle Aufzählung geht von Osten nach Westen (d. h. vom Chorschluß gegen die Vierung). Die Wangen sind mit großen Buchstaben, die Sitze, jeweils in einer Reihe fortlaufend, mit arabischen Ziffern bezeichnet.

N = Nordseite, S = Südseite.

I. = die jeweils hintere, II. = die jeweils vordere Stuhlreihe (vergl. Plan).

In zwei hintereinander aufsteigenden Reihen steht das Gestühl an den beiden Längsseiten des Vorchores, über die drei ersten Joche hinter der Vierung sich erstreckend (Taf. 1). Es ist aus Eichenholz geschnitzt. An Stelle eines Dorsals bilden die im 14. Jhdt. bemalten steinernen Chorschranken den rückwärtigen Abschluß. Sie trennen zugleich das Hauptschiff des Domes von den Seitenschiffen.

Beide hintere Stuhlreihen beginnen im Osten mit einem Vorbau folgender Gestalt: zwei Wangen, außen und innen mit einer sehr entwickelten Maßwerkarchitektur geschmückt, rahmen eine oktogonale Säule ein, deren ausladendes Kapitell ursprünglich eine Statue trug (Taf. 2). Nach einer Notiz aus den Primitiae Gentium des Jesuiten Crombach (Reiners S. 56) stand auf der Nordseite (der „latus papae", da hier der erste Stuhl dem Papste zustand) ein Standbild des Papstes Sylvester, auf der Südseite (latus imperatoris) das Bild Kaiser Konstantins. Diese Figuren sind verschwunden, ebenso wie die kleinen Voluten, die die rahmenden Wangenstücke aller Wahrscheinlichkeit nach gekrönt haben. Eine Tischplatte deckt und schließt die heute noch vorhandenen Teile dieses Vorbaues zusammen, der gleichzeitig den hervortretenden alten Dienst eines Schiffspfeilers ummäntelt. Zweimal wird der Verlauf der hinteren Sitze noch durch einen solchen Pfeilerdienst unterbrochen. Die Verbindung zwischen den durch die Dienste getrennten Stühlen hält eine ihnen vorgestellte, reliefgeschmückte Holzverschalung (x, y) aufrecht (Taf. 37b). Gegen die Vierung schließt die obere Reihe mit zwei rechtwinklig aneinandergestellten, verschieden großen Wangen (F u. G) ab, die jedoch im vorigen Jahrhundert völlig neu geschaffen worden sind.

Die vordere, etwas kürzere Stuhlreihe (Taf. 4. b.) läßt in der Mitte einen Durchgang frei, der von zwei großen Wangen (C u. D) eingerahmt wird. Zwei gleiche Wangen (B u. E)

bilden gegen Chor und Vierung den Abschluß der ganzen Reihe. Eine fünfte (A) (Taf. 3) steht auf der Chorseite völlig frei und flankiert den ersten Eingang zu den oberen Sitzen. Als man in der Barockzeit die Ausstattung des Chores im Geschmack der Zeit umwandelte (siehe Titelbild), mußte auch das Gestühl manche Veränderung über sich ergehen lassen. Die vorderste Wange A (Taf. 4a) wurde auf der dem Chore zugewendeten Seite ihres mittelalterlichen Schmuckes beraubt und mit dem Wappen der Kurie versehen. Im 19. Jhdt. wurde das Mobiliar des Domes dem ursprünglichen Zustande wieder „stilgemäß" angeglichen und das Gestühl einer eingehenden Renovierung unterzogen. Da mit der Vollendung des Dombaues auch die große Wand fiel, die den frei stehenden Chor jahrhundertelang gegen die Außenwelt abgeschlossen hatte, wurden dem Gestühl die der Vierung anliegenden, schon erwähnten doppelten Abschlußwangen der hinteren Stuhlreihe (Wangen F u. G) angefügt und überhaupt seine ganzen westlichen Teile, bis auf Verwendung sehr weniger alter Reste, vollständig neu geschaffen. Diese neuen Teile sind: auf beiden Seiten in der ersten (oberen) Reihe die Sitze 19—27, in der zweiten (vorderen) Reihe die Sitze 17—25 und die westlichen Abschlußwangen E, F u. G. Alles übrige ist alt. Geringfügige Abweichungen von dieser Regel, d. h. ergänzte Stücke unter den alten Teilen und alte Stücke unter den neuen werden ihres Ortes besonders erwähnt.

Die Erhaltung des Gestühls läßt zu wünschen übrig. Jahrhundertelange Benutzung hat manche Form abgeschliffen und entstellt. Reichlich angewandter Firnis tut das seine dazu, die Schnitzereien zu verflachen und zu vergröbern.

Der bildnerische Schmuck des Domgestühls geht weit über alles bisher Dagewesene hinaus. Die Wangen und Misericordien, die Knäufe der Armlehnen, die Füllfelder unter den Sitzen boten künstlerischem Schöpfungsdrang hundertfache Möglichkeiten. Die großen Flächen der unteren Wangengeschosse (Taf. 4a) und die Verschalungen der Schiffspfeiler (Taf. 36) tragen große, von Vierpässen eingefaßte szenische Reliefs. An den anderen Stellen kleineren Formats (an Voluten, Misericordien, Knäufen usw.) wird die ganze Fülle mittelalterlicher Vorstellungen entwickelt. Menschen, Tiere und phantastische Fabelwesen treiben da ihr Spiel in immer wechselnden Erscheinungsformen. Nicht zu reden von der üppigen Vegetation jeder Pflanzengattung, die darüber hingestreut ist. Alles wird lebendigste Gestalt: Geschautes des alltäglichen Lebens und mehr noch altüberlieferte Ausgeburten menschlicher Phantasie: Inkarnationen mythischer oder sagenhafter Vorstellungen, die in der Antike wurzeln und in der Symbolik des christlich-scholastischen Systems wieder neue Bedeutung erlangten.

2. Der Vergleich des Domgestühls mit den früheren kölnischen Gestühlen und seine Besonderheiten

Das riesige Gestühl, das 104 Sitze umfaßt, ist aus einem Guß und muß der Intention eines führenden Meisters entsprungen sein. Die Ausführung selbst hat naturgemäß einer großen Anzahl von Handwerkern obgelegen. In der schmückenden Plastik erkennt man deutlich die originellen Merkmale verschiedener Werkstatt-Traditionen und verschiedener Künstlerindividuen mit großem oder geringerem Können. Aber die Gesamtkonstruktion des Gestühles folgt einem einheitlichen Plane. Seine Architektur schließt sich dem in

vorhergehender Zeit ausgebildeten Typus an. Im großen und ganzen erfolgt die Gliederung der Reihen und der Aufbau des einzelnen Stuhles, wie es von den früheren Gestühlen her bekannt ist. Die Reihen werden durch Wangen gerahmt. Die Trennungswände der Sitze zeigen die übliche Dreiteilung. Aber jedes Glied ist in irgendeiner Weise verändert und bereichert. Zunächst die Wange (Taf. 27): die früher üblichen hohen Wangenbauten an beiden Enden der hinteren Reihe fallen weg, äußerlich veranlaßt vielleicht durch den Wegfall des Dorsals und einer dadurch bedingten besseren Angleichung des Gestühls an die bemalten Wände der steinernen Chorschranken, die wie bunte Teppiche hinter den Stühlen zu hängen scheinen und für ihre Prachtentfaltung ein freies Blickfeld fordern. Ganz neu ist die Form der vorderen Wangen, die nun allein als Träger von Reliefdarstellungen bedeutsam werden. Ihre prachtvollen, fast überreich dekorierten Bekrönungen stehen nicht mehr aufrecht, sondern sind horizontal erstreckt. Träger ihrer Form sind zwei gegenständige Voluten, ziemlich dünne Astbündel in Gestalt eines liegenden C mit zusammengerollten Enden, deren innere sich in der Mittelachse der Wange berühren und zu einer niedrigen Kreuzblume aufwachsen. Diesem Gerüst sind Blätter angeheftet und aufgelegt. Tiere und Fabelwesen tummeln sich im Geäste. In die beiden Freiräume der Volutenbögen rechts und links von der Mittelachse werden kleine figürliche Szenen gestellt. Aus einem ganz delikaten Gefühl für den harmonischen Zusammenklang steigender und fallender Linien sind sie in den Fluß der Form verwoben. Ein mächtig vorspringendes Sims, unterseits begleitet von einer mit Blättern parataktisch gefüllten Hohlkehle, trägt diese Bekrönung und vollzieht eine scharfe Trennung beider Wangenteile. Das annähernd quadratische Untergeschoß ist streng in zwei große, die szenischen Reliefs rahmende Vierpässe und einen darunterliegenden dekorativen Friesstreifen aufgeteilt. Jedem großen Vierpaß entsprechen in dieser unteren Zone zwei kleine, schräg gestellte und mit Drolerien gefüllte Quadrate. Drei schlanke gebündelte Dienste, die den Volutenarchitrav tragen, flankieren das Untergeschoß; keine einfache Säule mehr, wie noch in St. Gereon, sondern ein Pfeilerbündel, gemäß seiner in der monumentalen Architektur üblichen Form auf hohem komplizierten Pfeilerfuß. Über dem schmalen Halsring des einzelnen Dienstes ein dünnes, fast zylindrisches Kapitell mit ein paar Kerben bis zur halben glatten Höhe und erst in der obersten Zone von einem plötzlich ausladenden Blattkranz umgeben. Zwischen Pfeilerbündel und Wangenkante eine vertikale Hohlkehle, die in gleichen Abständen mit wechselnd runden und viereckigen Rosetten besetzt ist, ein Motiv, das in einer Kehle unter dem Accoudoir der Stühle wiederkehrt. Auf der Rückseite jeder Wange, wo das Profil der Stuhlwand ansetzt, erscheint in dem sich bildenden Zwickel (Taf. 35) figürlicher Schmuck. Eine neue Erfindung am Domgestühl sind auch die Holzverkleidungen um die vorspringenden alten Dienste der Schiffspfeiler (Taf. 37b): zwei Säulen rahmen ein Brett, das ein großes Relief und darunter zwei kleine Vierpässe als Flächenschmuck trägt. Das Profil der anliegenden Accoudoirs wird in gleichbleibender Höhe als oberer Abschluß darüber hingezogen und von den beiden rahmenden Säulen getragen.

Die Trennungswand der Sitze (Taf. 3a) ist markant in ihre drei Zonen gegliedert. Die flache Basis der unteren Säule steht auf einem oktogonalen Fuß. Ihr Kapitell besteht aus zwei üppigen Blattkränzen. Das obere Säulchen hat das gleiche Kapitell wie

die Dienste an den Wangen. Von ihm getragen das weit ausladende Accoudoir durch Wülste und mehrere Kehlen reich profiliert. An seiner Unterseite die erwähnte Rosettenkehle. Das Profil der Armlehnen, dem einer gotischen Rippe entsprechend, besteht aus zwei tiefen Kehlen und einem runden Wulst, dessen Mitte eine Naht aufgesetzt ist. Dadurch nähert es sich der Form des Birnstabes, einer Form, die schon in St. Gereon zu beobachten ist. Dort finden sich auch schon Ansätze zu einem anderen Motiv, das im Dom gleich übernommen und bereichert wird: dem Blätter- oder Maskenschmuck an der Ansatzstelle der Armlehne über dem Kapitell der unteren Säule. Der spannungsreiche Schwung der Armlehnen von Gereon und Severin ist im Dom zu einem reinen Viertelkreisbogen abgewandelt.

Dieser Zug ist bezeichnend für das veränderte Gefühl, das am Domgestühl wirksam ist. Das Dynamische, Aufstrebende ist ersetzt durch ein breites Gelagertsein. Es entspringt nicht allein äußerlichen Gründen, daß die Wangenvoluten nicht mehr aufrecht stehen, sondern in die Breite entwickelt auf schweren Architraven ruhen. Alles ist statisch geworden und in einem neuen Sinne dem schmückenden Element verfallen. Doch werden die schmückenden von den funktionellen Teilen des Baukörpers scharf geschieden. Wie schon am Gestühl von St. Gereon ein Fortschreiten in dieser Beziehung gegenüber St. Severin zu beobachten ist, so werden hier im Dom vollends und in Anlehnung an die monumentale Architektur alle Teile klar voneinander getrennt und einem festen logischen Aufbausystem untergeordnet. Damit erhält die Plastik am Gestühl einen ausgesprochen dekorativen Charakter, ein Merkmal, das in der ersten Hälfte des 14. Jhdts. allgemein im Bereich der Skulptur zu beobachten ist. Während sich die statuarische Plastik gegen Mitte des 13. Jhdts. von ihrer Bindung an die Architektur (speziell die Säulenstatue von der Säule) frei macht, wie es auf dem Wege von Chartres nach Reims oder in Deutschland in Straßburg (Südportal), Bamberg, Naumburg zu beobachten ist, wo sie zwar auch nur im gesellschaftlichen Verbande aber gleichberechtigt mit der Architektur auftritt, verliert sie gegen Ende des 13. Jhdts. (schon in Straßburg-West) die eben errungene Selbständigkeit und ihre dreidimensionale Fülle wieder bei einer fortschreitenden Betonung der dekorativen Elemente und ordnet sich als schwingendes Glied in ein architektonisches Gefüge. Die Statuen an den Chorpfeilern des Kölner Domes sind ohne ihre Bindung an die Architektur gar nicht zu denken. Frei stehend würden sie unerträglich wirken. Gleicherweise — um in diesem engeren Kunstkreise zu bleiben — sind die Altarwerke von Marienstatt und Oberwesel bezeichnend für diese Tendenz. Nicht anders entwickelt sich das Stilgefühl in der Architektur selbst. Der Gedanke vom tektonischen Körperbau des 12. und 13. Jhdts. schwindet dahin, und es erwächst deutlich die Neigung, das Gebäude in eine Summe raumbegrenzender Wände und Flächen zu zerlegen, die in sich dekorativ gegliedert werden müssen. Die hohe Schulung entwickelter gotischer Bautechnik, die exakt die tragenden von den nur füllenden Teilen zu scheiden versteht, gewährt alle Hilfsmittel, um aus einer Kirchenfassade (vgl. Straßburg, West-Fassade) und einer Kirchenwand (vgl. Oppenheim, Katharinenkirche) ein Spitzengewebe zu machen. Die Einzelformen werden kleinteilig, und die Gesamtheit entsteht immer erst aus einer Addition vieler gleicher, sich genau entsprechender Teile. Und wie sie selbst ihr eigentliches Wesen verleugnet, erweitert die Architektur

ihren Geltungsbereich auch auf die Gebiete der Kleinkunst und des Kunstgewerbes. Ein Altar, ein Chorgestühl wird selbst Architektur, und die Plastik sinkt zum schmückenden Element herab.

3. Die Wangenreliefs und Wangenbekrönungen sowie die Reliefs an den Pfeilerverschalungen

Die Wangen der Nordseite

Die Wange N. A. In das äußere, gegen den Chor gerichtete Füllbrett der Wange ist im 18. Jhdt. das Wappen der Kurie eingesetzt worden (Taf. 4a); ein gestrecktes, von einem einfach ornamentierten Wulst gerahmtes Oval trägt das Kreuz mit vier gleichen Enden. Auf der Innenseite ist Leben und Tod eines reichen Prassers geschildert.

Im rechten Vierpaß (Taf. 5) sitzt er zusammen mit seiner Frau oder Geliebten beim Mahle. Der mit Tellern und Speisen bedeckte Tisch ist in naiver Weise, ohne Bemühung um Perspektive, in die Reliefebene geklappt. Vor ihm, stark verkleinert, erscheint ein Diener und kredenzt dem Hausherrn einen Pokal. Das Tischtuch schlägt an den Seiten straffe Falten. Die Tischplatte selbst ruht, wie das im Mittelalter üblich ist, auf Böcken. So kann sie nach beendetem Mahle leicht fortgeräumt werden. In der Luft macht ein kleiner Teufel mit einem Tamburin höllische Tischmusik. Von rechts nähert sich den Tafelnden ein Mann in Hut und Mantel mit einer großen Tasche am Gürtel. In der erhobenen Rechten hält er etwas wie einen dreifach gegabelten Ast. Ein Hündchen leckt seine nackten Füße, an denen Wundmale sichtbar werden. Es ist der aussätzige Lazarus, der — durch seine Krankheit ausgeschlossen von aller menschlichen Gesellschaft — mit einer Klapper seine Annäherung von ferne meldet. Die Gegenüberstellung vom reichen Manne und armen Lazarus begegnet im Mittelalter häufig. Dort der Böse, der über den Gütern der Welt das Heil seiner Seele vergißt, hier der arme, im Elend versunkene Mensch, dem die ausgleichende Gerechtigkeit Gottes ein himmlisches Jenseits gewährt.

Im linken Felde der Wange (Taf. 6) liegt der Prasser auf dem Sterbebett. Sein Kopf ruht auf einem Kissen. Eine lange Decke hüllt seinen Körper ein. Ihr unterster Zipfel ist um das Fußende herumgeschlagen und fällt in reichen Säumen hinab. Unter dem Bettuch lugen die stämmigen Pfosten des Lagers hervor. Die Frau faßt das Handgelenk des Sterbenden und fühlt seinen Herzschlag. Neben ihr ringt ein Mann verzweifelt die Hände. Zwei Teufel fliegen in der Luft herum. Der eine von ihnen nimmt die Seele des reichen Mannes in Empfang, die in Gestalt eines kleinen Kindes aus seinem Munde fährt. Ikonographisch finden sich für beide Szenen viele Parallelen. Etwa die Darstellungen in einer Handschrift der Brüsseler Bibliothek („Rym-Bibel" des Jacob von Maerlant, Nr. 15001, fol. 301, 14. Jhdt.)[1]). Lazarus erscheint in der gleichen Kleidung mit Klapper und Wanderstab. Hunde lecken seine wunden Füße. Durch eine Tür von ihm getrennt, sitzen die Reichen an der Tafel. Sie entsenden einen Diener, der den Bittenden mit Stockschlägen vertreibt. Die Todesszene ist in der Handschrift noch bereichert, da auch der Tod des Lazarus dargestellt ist, dessen Seele von Abraham in Empfang genommen wird. Das Sterben des reichen Mannes wird genau so geschildert wie am Kölner Gestühl. Noch ein wei-

[1]) Abb. 99 bei L. Maeterlinck, Le genre satirique dans la peinture flamande. Bruxelles 1907.

teres Bild auf derselben Seite der Bibel zeigt die Ankunft der Seele des Prassers in der Hölle und darüber: Abraham mit der Seele des Lazarus im Schoß.

Nur einmal als Beispiel, wie die Typik der Darstellungen sich durch die Jahrhunderte des Mittelalters lebendig und unverändert erhält, sei auf die Reliefs am linken Gewände des Südportals in Moissac hingewiesen, die im beginnenden 12. Jhdt. entstanden. Auch dort sitzt der Reiche mit der Frau am vollbesetzten Tische, während Lazarus vor der Tür des Hauses im Elend seine Seele aushaucht. Diese wird von einem Engel in Empfang genommen und in Abrahams Schoß geborgen. Auch die Sterbeszene des Prassers ist in Moissac ganz ähnlich wie am Kölner Chorgestühl und in der Brüsseler Bibel dargestellt.

Die Bekrönung der Wange N. A. Symmetrisch zur Achse sind zwei Figurengruppen einander zugeordnet. Links sitzt eine Frau mit gesenktem und verhülltem Haupt zu Füßen eines Mönches (Taf. 8b). Er faßt ihre bittend gefalteten Hände und segnet sie: Eine Büßende empfängt Absolution. Es ist die typische mittelalterliche Bildformel der Buße[1]). Als Gegenbeispiel zu diesem Akt frommer Ergebung wird auf der anderen, rechten Seite der Verrat Delilas an Simson geschildert (Taf. 7). Simson schläft nichtsahnend und ruhig in Delilas Schoß mit lässig ineinandergesteckten Händen. Die Wachende aber nutzt den Augenblick seiner Wehrlosigkeit und schneidet ihm mit langer Schere die Locken ab. Diese Darstellung gilt im Mittelalter auch als Symbol der Feigheit. Den mittleren Zwickel der Wangenbekrönung füllt eine faunische Blattmaske. Kleine Tiere — Katze und Maus, Flügelwesen, Hunde mit langen Ohren und Schwänzen — klettern zwischen den Blättern umher. Auf der Rückseite sind zwei Kampfszenen zwischen Mensch und Tier dargestellt (Taf. 8a). Links reißt Simson, noch im Vollbesitz seiner Kräfte, im Schmuck weit flatternden Haares, einem Löwen den Rachen auf. Auf der rechten Seite ist ein Jäger damit beschäftigt, einem Eber, den er zwischen die Beine klemmt, den Garaus zu machen. An der vorderen Schmalseite der Volute sitzen zwei Schweine und fressen an den Blättern.

Die Wange N. B. Beide Reliefs sind ähnlichen Inhaltes. Jedes zeigt einen Lehrer mit seinem Schüler zusammensitzend. Links handelt es sich um eine Musikstunde (Taf. 9). Der Lehrer, der das Mantelende über den Kopf gezogen hat, weist mit der linken Hand erklärend in ein aufgeschlagenes Buch. In der erhobenen Rechten bemerkt man noch den Rest eines Stabes, vielleicht eines Hammers, mit dem er die neben ihm hängenden Glöckchen anschlagen konnte. Diese Glocken sind geläufige Sinnbilder der Musik. Der Schüler hält in jeder Hand eine Glocke und freut sich über ihren Klang. Lächelnd neigt er seinen Kopf dem Tone entgegen. Im Felde rechts handelt es sich um eine andere Kunst, schwer zu bestimmen um welche, da kein Attribut darauf hinweist (Taf. 10). Der Lehrer, der eine Mütze trägt, entrollt eine Schriftrolle und berührt (seine Hand ist verstümmelt) das Buch, in dem der Schüler liest. In beiden Reliefs werden die Figuren von Baldachinen gekrönt. Erinnert sei an die Schülerreliefs am Nordportal von Notre Dame in Paris und in Amiens.

Den Zwickel auf der Rückseite der Wange (Taf. 14a) füllt ein musizierendes Mädchen. Sie sitzt auf einer mit kleinen Vierpässen geschmückten Bank und spielt Geige. Um sie herum ist geschickt ein zurückgeschlagener, durch große Haken zusammengehal-

[1]) Die gleiche Darstellung als Sinnbild der Buße sogar noch am Campanile in Florenz. Vgl. Schlosser, Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses. XVII. S. 67ff.

tener Vorhang drapiert. Selbst die winzige leer bleibende Ecke des Zwickels unter ihren Füßen gibt Raum für eine Kreatur. Neben ihr, als Knauf des ersten Stuhles, hockt ein Mönch, der die Namen der aufmerksamen Beter in seinem Buche notiert. Die schönen Reste steinerner Chorstuhlwangen aus spätromanischer Zeit im Münster zu Bonn zeigen einen Engel und einen Teufel, die die Namen der fleißigen und faulen Christen in eine Schriftrolle notieren. Dasselbe Motiv an den östlichen Abschlußwangen des Gestühls von St. Gereon. Eine literarische Parallele dazu gibt „das Buch vom Leben der ehrw. Mönche des Klosters Waldsassen" (Mitte 14. Jhdt. von Abt Joh. Ellenbogen geschrieben). Darin wird ein Teufel geschildert, der sich über die säumigen Beter unter den psallierenden Mönchen lustig macht[1]).

Die Bekrönung der Wange N. B. zeigt zwei prachtvolle Paare kämpfender Ritter (Taf. 12, 13). Als oberste Bekrönung der Mitte sitzen Rücken an Rücken zwei kleine weibliche Figuren. Nach vorn gerichtet eine sich kämmende Frau — Sinnbild der Eitelkeit — rückseits — als Symbol der Unkeuschheit — eine weibliche Gestalt, deren Unterleib ein Blutstrom entquillt. An der nördlichen Schmalseite der Wangenbekrönung wird mit ein paar Strichen in wunderbarer Gedrängtheit eine aus der Antike bekannte Geschichte erzählt (Taf. 11a): Pero reicht ihrem gefangenen, verhungernden Vater Cimon die Brust. Auf der anderen äußeren Schmalseite (Taf. 11b) kauert ein kosendes Liebespaar, auch dieses meisterhaft in den geringen Raum komponiert.

Die Wange N. C. (Taf. 15). Im linken Vierpaß erscheint die beliebte Darstellung der „Judensau", wie sie sich vielerorts (in Magdeburg, Xanten, Freiburg, Basel usw.) an Kapitellen, Konsolen, Friesen vorgebildet findet. Drei durch ihre Spitzhüte kenntlich gemachte Juden sind mit einem Schwein beschäftigt. Der eine hält es hoch, ein anderer gibt ihm etwas zu fressen und der Dritte, kauernd, voller Gier, schlürft die Milch aus seinem Euter. Die angebliche Unmäßigkeit der Juden wird damit gebrandmarkt. Ein bezeichnendes Dokument für den ungeheuren Judenhaß der Zeit, der zu den entsetzlichsten Verfolgungen und Greueltaten führte. Das rechte Relief der Wange zeigt zwei langbärtige Juden, wie sie einen Trog entleeren, der ein gepökeltes Schwein und mehrere Junge dazu enthält. Einer der Männer führt einen Knaben an der Hand, der ein Täschchen trägt. Die Deutung dieser Szene ist umstritten. Vielleicht ist sie nur als Gegenstück der im linken Felde geschilderten Handlung, vielleicht aber auch als Anspielung auf ein konkretes Ereignis aufzufassen. Dies ist die Meinung von Herrn Professor Witte, Köln, der urkundlich die Existenz einer dem Judenhaß der Zeit entsprungenen Fama nachgewiesen hat, wonach ein Christenknabe von Juden entführt und geschlachtet worden sein soll.

Die Bekrönung der Wange N. C. zeichnet sich durch einen ganz besonderen Reichtum an tierischem Beiwerk aus. Von Osten gesehen, fällt besonders die zentrale kleine Gruppe von Löwe, Affen und Adler auf (Taf. 17). Links sprengt ein ritterlicher Kentaur daher, rechts entspricht ihm eine schreitende Frau (Taf. 16a). Leider ist dieses ganze Stück stark beschädigt, besonders auf der anderen, dem Durchgang zugekehrten Seite (Taf. 16b). Dort ist zur Rechten der Kampf eines Kentauren mit einem geflügelten Drachen dargestellt. Ein kleines Äffchen, hinter einem Blatt versteckt, verfolgt mit

[1]) F. Neugaß, Teufel, Tiere und Dämonen an mittelalt. Chorgestühlen (Kunst und Künstler, Jahrg. XXV. XI. S. 415ff.).

Spannung seinen Ausgang. Ein wenig weiter links, in der Mitte, tobt ein anderer Streit zwischen einem Raubtier und einem furchtbar geschwänzten Mischwesen. Selbst ihre winzigen, in Fratzen- und Maskenform gebrachten Schilder bieten der ungezügelten Lust zum Fabulieren noch willkommenen Platz. Noch weiter links sitzt ein Jüngling in Mantel und Kapuze mit hoch übergeschlagenen Beinen und blickt empor. An der vorderen Schmalseite dieser Volute foppt der Storch den Fuchs. Er setzt ihm eine Speise in einem hohen dünnhalsigen Gefäß vor. Der Storch fährt mit seinem langen Schnabel hinein und läßt es sich schmecken, der geprellte Fuchs hat das Zusehen. Tierfabeln werden im Mittelalter häufig dargestellt (vgl. z. B. das Tympanon des Portals von St. Ursin in Bourges). Mittelalterliche Dichter kommentierten äsopische Fabeln mit Bibelstellen. Damit gingen solche Darstellungen auch in die christliche Kunstsymbolik über. Im Zwickel (Taf. 21b) sind mehrere Schweine dargestellt, die die Blätter von einem Baume fressen. Ein Junges säugt am Euter der Mutter.

Die Wange N. D., die letzte der alten Wangen auf der Nordseite, bringt zwei allegorische Szenen der Gerechtigkeit. Im linken Vierpaß (Taf. 18) wird die Geschichte vom gerechten Urteil Kaiser Trajans erzählt. Der sitzende Kaiser ist zum Zeichen seiner Vornehmheit mit übergeschlagenen Beinen dargestellt[1]). Vor ihm kniet eine Frau und erfleht seinen Spruch. Ihr Kind wurde von des Kaisers Sohn ermordet. Der Mörder, in seinen Mantel gewickelt und mit Stricken an einen Baum gebunden, wohnt der Gerichtssitzung bei. Hinter der knieenden Frau stehen zwei Schergen oder Männer des kaiserlichen Gefolges. Man kennt des Kaisers Urteil, das seinem Sohne unrecht gab und ihm befahl, der armen Witwe an Kindesstatt zu folgen[2]).

Auf dem zweiten Relief (Taf. 19) wird das Salomonische Urteil geschildert. Wiederum mit übergeschlagenen Beinen, in der Hand das Szepter, thront der König auf dem Richterstuhl. Vor ihm steht der Scherge mit gezücktem Schwert. Die falsche Mutter reicht ihm frohlockend das Kind, um es zerteilen zu lassen. Da aber wirft sich die andere Frau, um des Kindes Leben flehend, vor dem König auf die Knie und erbringt dadurch den Beweis der wahren Mutterschaft.

Die Bekrönung der Wange N. D. Auf ihrer östlichen Seite stehen sich zwei Ritter im Zweikampf gegenüber (Taf. 20a u. b). Die Rückseite, stark zerstört, zeigt zwei sitzende Gestalten (die Köpfe zerstört), die Spruchbänder halten (Taf. 4b). Im Zwickel steht eine junge weibliche Gestalt (Taf. 21a). Sie zieht erschreckt den Schleier herauf. Neben ihr steht ein Affe, der ihr sein Hinterteil präsentiert.

Einige Reste alter Darstellungen finden sich noch in den Vierpässen der Wange N. E. (Taf. 22c) verwendet, die sonst völlig erneut ist. Auch sie scheinen derartig überarbeitet zu sein, daß es nicht verlohnt, sie in den Kreis dieser Betrachtung einzubeziehen (vgl. darüber Reiners, S. 69).

Die Reliefs an den Pfeilerverschalungen der Nordseite

N. x. Abrahams Opfer (Taf. 22a). Abraham ist im Begriff, das von Gott befohlene Opfer zu vollziehen. Isaak liegt knieend auf einem mit tief herabfallender Decke be-

[1]) Vgl. etwa Pilatus am Westlettner des Naumburger Doms.

[2]) Annal. archéol. XVII, 206, 305 (Reiners, a. a. O.).

legten Altar und erwartet den Todesstreich. Ein Engel stößt aus den Wolken herunter und greift Abraham in das hochgezückte Schwert. Ein zweiter Engel erscheint mit Widder und Spruchband. Abraham wendet sein erschrockenes Gesicht dem Engel zu.

N. y. (Taf. 22b). Der blinde Isaak liegt auf dem Lager und erwartet Esau, um ihn zu segnen. Statt seiner aber tritt Jakob heran und reicht ihm auf einer Schüssel den Kopf eines Tieres als Zeichen seines angeblichen Jagderfolges. Isaak streicht tastend über Jakobs Arm und erkennt ihn fälschlich als Esau. Seine Rechte erhebt sich schon zum Segen. Zwei Engel schweben zu Häupten aus Wolken hervor und halten einen Vorhang hinter die Szene. Dies Relief ist neu oder zum mindesten völlig überarbeitet.

Die Wangen der Südseite

Die Wange S. A. Auf der Außenseite das Wappen der Kurie wie auf Wange N. A.

Innen links: die Wurzel Jesse (Taf. 23a). Der Stammvater Christi ruht auf einem reichdrapierten Lager. Sein Oberkörper und die Arme sind nackt. Aus seinen Lenden wächst ein Baum empor, der sich verzweigt. Die Zweigenden tragen die Köpfe der Nachkommenschaft. Für 16 reichte der Platz. Eine Krone kennzeichnet das Haupt König Davids. Die anderen tragen Hüte. Zuoberst, als Krönung des Hauptstammes, thront die Mutter Gottes in jugendlicher Gestalt. Das rechte Relief zeigt Abraham mit Seligen (Taf. 23b). In einem großen Tuche hält er fünf betende Seelen in Gestalt nackter Kinder auf seinem Schoß. Als Hintergrund eine große Tuchdraperie. Rechts und links über Abraham knieen zwei dienende Engel. Ihnen entsprechen in den unteren Ecken des Vierpasses zwei knieende weltliche Personen, ein Mann und eine Frau, die wie Stifterbildnisse anmuten. Das gleiche Motiv mit zwölf Seelen findet sich in der monumentalen Malerei auf einem Gewölbefeld der Kirche von Ramersdorf (Abb. aus'm Weerth, a. a. O., Abt. 2, Bd. IV u. V). Zu Füßen Abrahams knieen sieben weltliche weibliche Gestalten, denen auf dem Gestühlsrelief die beiden fürbittenden „Stifter" entsprechen. Im übrigen existiert die Darstellung Abrahams mit den Seligen im Schoß seit dem frühesten Mittelalter. Erinnert sei nur an die schöne Szene im Tympanon des einen Nordportals (Christusportal) der Kathedrale von Reims.

Die Bekrönung der Wange S. A. In die Voluten sind hier wieder auf sehr kunstvolle Weise zwei Szenen verflochten. Zur Rechten sitzt eine Frau im Bade (Taf. 24); eine Dienerin assistiert ihr (Taf. 24a), und ein ritterlicher Jüngling gießt aus rundem Becken Wasser in ihre Wanne. Diese besteht aus einem dreifach umbänderten Kübel und einem baldachinartig darüber erhobenen Tuche. Ein Löwe kauert unter dem Badetrog, ein katzenartiges Tier springt darüber in der Volute herum. Reiners deutet diese Darstellung als Davids Vergehen beim Bade Bathsebas. Vielleicht bedeutet sie ganz allgemein eine verabscheuungswürdige Handlung. Man vergleiche einen Vierpaß am Sockel der Kathedrale von Auxerre (Anfang 14. Jhdt.) mit der Darstellung des verlorenen Sohnes im Freudenhause. Er badet in einer ganz ähnlichen Holzwanne. (Marcel Aubert, Les richesses d'art de la France. Paris & Bruxelles 1928, Sculpture, Pl. 60.)

Als Gegenstück dieser unzüchtigen Szene wird die Darstellung der linken Volutenseite anzusehen sein (Taf. 25b): Auf einem Faltstuhl sitzt eine gekrönte, bekleidete Frau. Anscheinend ist sie mit ihrer Toilette beschäftigt. Zwei Diener halten mit abgewandten

Gesichtern ein großes Tuch hinter ihrem Rücken. Unter dem Faltstuhl liegt ein nackter Mann in grotesker, aber in der Darstellung bewundernswert gekonnter Verschränkung der Glieder. Als Zeichen züchtigen Wesens verdeckt er mit der Hand seine Augen. Vielerlei Tiere bevölkern außerdem noch die Äste und Knäufe der Volute. Ein Mädchen mit Gürtel und Gürteltasche kniet in der Mitte der Vorderseite. Auf der Rückwand (Taf. 25a) entspricht ihr ein Posaunenbläser. Als oberste Bekrönung: ein sich umschlungen haltendes Paar, anscheinend mit Schafsköpfen. An der vorderen Schmalseite kost wiederum ein Liebespaar (Taf. 26a); am anderen schmalen Ende sitzen Tod und Mädchen zusammen (Taf. 26b): ein memento mori mitten im lebendigsten Getriebe.

Die Wange S. B. (Taf. 27). Wie auf der entsprechenden Wange der Nordseite sind auch hier zwei konversierende Paare dargestellt. Links sitzen auf einer durch kleine Vierpässe geschmückten Bank eine Frau und ein Mann heftig gestikulierend einander gegenüber (Taf. 28a). Zwischen ihnen liegt ein quadratisches Brett, ohne Zweifel als Spielbrett zu deuten. Im Soester Nequambuch (Anfang 14. Jhdt.)[1]) findet sich ein Bild: der Falschspieler, das ganz analog diesem Relief des Gestühls zwei Männer auf einer Bank sitzend und zwischen ihnen ein quadratisches Brett mit drei Würfeln zeigt.

Auf der rechten Seite redet ein kapuzenbekleideter Jüngling auf ein Mädchen ein (Taf. 28b). Zwischen ihnen auf der Bank stehen eine Flasche und ein Kelch. Wie auf der entsprechenden Wange der Nordseite Baldachine, so sind hier drapierte Tuchgehänge zu Häupten der Figuren angebracht, Vorhänge, über große Haken gehängt, wie sie häufiger in den Bildern des Gestühls begegnen und wie sie hinlänglich aus französischen Elfenbeindarstellungen bekannt sind. Man hat in diesen Reliefs und in denen der Wange N. B. eine Darstellung des Quadriviums sehen wollen. Reiners zweifelt wohl mit Recht an dieser Interpretation und glaubt statt dessen an eine Gegenüberstellung geistlicher (daher die Baldachine bei N. B.) und weltlicher Beschäftigung im allgemeinen.

Die Bekrönung der Wange S. B. (Taf. 27). Auf der Vorderseite zwei Knappen mit gezückten Schwertern und Rundschilden, wie der gemeine Mann sie benutzte (Taf. 29a). Auf der Rückseite sind zwei Figuren einander zugeordnet, ein Jüngling mit den Resten eines Stockes in der Linken (Taf. 29b) und ein bärtiger Mann. Den rückwärtigen Zwickel (Taf. 30a) der Wange füllt ein Fabeltier mit großen Flügeln. Als Knauf der anliegenden Stuhllehne dient ein kauernder Mann, der zu dem Drachen aufsieht und sich durch einen schildartig hochgehobenen Korb vor ihm zu schützen sucht.

Die Wange S. C. Zwei Beispiele weltlichen Vergnügens. Links (Taf. 31a) eine Dame, die einen Falken trägt. In der anderen Hand hält sie eine große Vogelklaue. Ein Hündchen springt an ihr empor. Ein junger Mann schreitet auf sie zu, als wolle er den Falken an sich nehmen. Der Erhaltungszustand der Reliefs ist schlecht. Man scheint in späterer Zeit daran herumgeschnitzt zu haben, was besonders an den Händen sichtbar wird. Auch die Köpfe wirken entstellt. Im rechten Vierpaß (Taf. 31b) tanzt eine junge Frau nach der Musik eines Jünglings, der die Laute spielt. Zwischen beiden Figuren steht ein Baum. Ein Kätzchen hat sich vor der Verfolgung eines Hundes in seine Krone gerettet. Derartige

[1]) Publ. von der Hist. Komm. f. d. Provinz Westfalen, Hiersemann, Leipzig 1924.

Bilder sind bekannt von den Minnekästen und Spiegelkapseln. Das Bäumchen zwischen Herrn und Dame, der Schoßhund sind übliche Zugaben.

Die Bekrönung der Wange S.C. (Taf. 32a–c). In den Voluten tummeln sich auf Vorder- und Rückseite musizierende Burschen. Den Zwickel (Taf. 30b) bevölkern Affen und Vögel. Einer der Affen sitzt an einen Baumstamm gelehnt mit übergeschlagenen Beinen und tut, als beschriebe er eine Schriftrolle. Ihm gegenüber — als Knauf des anliegenden Stuhles — sitzt ein tierisches, in einer Mönchskutte steckendes Wesen mit langem Schweif am Lesepult und buchstabiert ein Manuskript. Ein Spottbild auf die gelehrte Mönchsarbeit.

Die Wange S. D. Es handelt sich hier anscheinend um eine Gegenüberstellung züchtiger und unzüchtiger Minne. Das linke Relief (Taf. 33a) zeigt eine aus den französischen Elfenbeinen, ebenfalls von Minnekästen oder aus Handschriften hinreichend bekannte Darstellung: ein knieender Jüngling erhält aus der Hand einer Jungfrau den Kranz. (Reiners' Interpretation dieser Szene geht fehl. Er sieht hier zwei männliche Personen, die eine andächtig lauschend, die andere geistliche Ermahnungen austeilend). Auf der rechten Seite (Taf. 33b) wirbt ein Mädchen mit kokett über die Haare gelegtem Schleier um die Gunst eines jungen Mannes. Er weist sie voll Abscheu von sich. Ein kleiner Restbestandteil in der Mitte des Reliefs läßt vermuten, daß zwischen ihnen ein Baum gestanden hat.

Die Bekrönung der Wange S. D. Auf der östlichen Seite (Taf. 34a) ist die Verkündigung an Maria dargestellt. Links erscheint der Engel mit der Schriftrolle. Seine Flügel sind teilweise zerstört. Die Madonna — in der rechten Volute stehend — hält das Buch und legt ihre rechte Hand als Zeichen demütiger Gewährung auf die Brust. Neben ihr steht in gebauchter Vase die Lilie. Oben, als Volutenkrönung, erscheint Gottvater segnend in den Wolken. Er entsendet die Taube des heiligen Geistes an die Jungfrau. Auf der Rückseite (Taf. 34b) werden Kain und Abel gezeigt. Kain mit dem Ährenbündel, Abel lächelnd mit dem Lamm im Arm. Oben in der Mitte zwischen ihnen erscheint wiederum Gottvater mit einem Spruchband. Seine Rechte ist in empfangender Gebärde gegen Abel erhoben. Im Zwickel (Taf. 35) wird der Kampf zwischen einem Adler und einem Drachen geschildert.

Auch an der fast völlig erneuten Wange S. E. ist ein Restbestandteil der ursprünglichen Fassung mit verwendet worden. Der linke Vierpaß (Taf. 37a) scheint im Kerne alt (vgl. Reiners, S. 69).

Die Reliefs an den Pfeilerverschalungen der Südseite

S. x. (Taf. 36). Ein Engel mit hochgeschwungenem Schwert vertreibt das erste Menschenpaar aus dem Paradiese. Adam und Eva, nackt, mit der Hand ihre Scham bedeckend, stehen nebeneinander. Hinter ihnen der Baum der verbotenen Früchte und an ihm emporgeringelt die Schlange mit menschlich-weiblichem Kopfe. Adam wendet sich, von dem Engel angestoßen, zum Gehen. Er umklammert hilflos und beschämt mit der Linken seinen Hals, als wolle er damit alle Blöße verdecken. Sein Blick schweift traurig in das verlorene Paradies zurück. Eva hält den Apfel hoch. Blick und Gebärde haben etwas Schicksalhaftes. Ein knapper gewellter Streifen Erdboden und das auf einfachste Form gebrachte Pflänzchen schildern den Ort.

S. y. Noahs Trunkenheit (Taf. 37b): Noah liegt am Boden; sein Sohn zieht mit verdeckten Augen das Gewand über die Blöße des Vaters. Die beiden anderen Söhne Noahs stehen im Hintergrund. Einer von ihnen, Chem, macht eine Geste hämischer Verachtung. Ein Steinbock klettert einen Hügel hinan und frißt am üppig wuchernden Weinstock. Dieses Relief, von Reiners als Original angesehen, kann unmöglich aus der Entstehungszeit des Gestühles stammen. Nicht allein, daß es sich, der dichten Firnisschicht ermangelnd, in der helleren natürlichen Farbe des Holzes von den alten Stücken unterscheidet und unter die neuen reiht, vor allem weisen stilistische Züge der Arbeit darauf hin, daß es aus dem 19. Jhdt. stammt. Ein Blick auf den Steinbock und das Weinlaub, ferner auf Noahs Kopf oder die Haarbehandlung bei dem sich niederbeugenden Jüngling überzeugt davon. Möglich ist allenfalls, daß noch Reste einer alten Arbeit zur Zeit der Renovierung erhalten waren, an die man die kompositionelle Füllung des Vierpasses anlehnte. Sicher ist, daß das Relief in diesem Zustand nicht Original ist. Da also auch hier das Relief der zweiten Pfeilerverschalung erneut ist, wird es noch wahrscheinlicher, daß sich auch das gegenüberliegende der Nordseite nicht mehr im originalen Zustand befindet.

4. Zur Ikonographie der Reliefs. Wesen und Herkunft der Drolerien

Reiners bemüht sich, die eben beschriebenen szenischen Darstellungen in ein bestimmtes System zu bringen. Er geht aus von den bekannten typologischen Gegenüberstellungen von Szenen des Alten und Neuen Testamentes, wie sie in den großen Bilderzyklen (besonders Glasfenster) der hochgotischen Zeit allgemein begegnen. Aber es bleibt doch allzu durchsichtig, daß der Wunsch Vater des Gedankens war. Diese bunt zusammengewürfelten Darstellungen reihen sich recht wahllos aneinander und lassen von einer wohlüberlegten Wahl und Anordnung nichts spüren. Sicherlich wird es manchmal glücken — wie an den beiden, dem Chore nächsten Voluten —, sinnvolle Gegenüberstellungen zu finden, aber im ganzen herrscht ein fröhliches Durcheinander, das viel eher von einer ursprünglichen Freude am Erzählen, von der Lust, das Gute zu loben und mehr noch das Böse zu geißeln, von der vorherrschenden Absicht zu schmücken, als von dem Willen zeugt, durch einen festen symbolhaften Bilderkreis erzieherisch oder erbaulich zu wirken. Wie wäre es sonst zu verstehen, daß die großen Flächen der Wangenpässe profanen Minneszenen eingeräumt werden, aber die heilige Szene der Verkündigung als schmückende, fast untergeordnete Beigabe in die Volute verflochten wird? Die große Regellosigkeit in der Wahl uud Anordnung der Bilder wird erst recht deutlich, wenn man die Fülle von Gesichten in sich aufgenommen hat, die aus den Misericordien, Knäufen und kleinen Vierpässen unter den Sitzen zu uns sprechen. An und für sich ist es in dieser Zeit des ausgeschriebenen gotischen Stiles Brauch, architektonische Glieder untergeordneter Art mit Drolerien zu schmücken, und sicher ist ein Chorgestühl selbst nur ein untergeordnetes Ausstattungsstück der Kirche und als solches ein erlaubtes Betätigungsfeld für diese Phantasiegebilde. Aber ein Blick auf die nur sparsam geschmückten Gestühle früherer Zeit lehrt, in wieviel stärkerem Maße diese Phantasie am Domchorgestühl wirksam geworden ist. Das drolatische Element drängt sich ganz in den Vordergrund, überwuchert

geradezu das Werk und mischt sich zwanglos und gleichberechtigt mit Szenen höheren Inhaltes. Darin offenbart sich entschieden ein Mangel oder besser eine Gleichgültigkeit, das Heilig-Übermenschliche vom schlechthin Profanen zu unterscheiden. Weiter unten wird noch weiteres über dieses Merkmal, das mehr als Zufall ist, zu sagen sein.

Bekanntlich birgt die mittelalterliche Bildersprache eine tiefe Fülle symbolischen und allegorischen Gehaltes. Eng ist ihr Zusammenhang mit der kirchlichen Liturgie, den Predigten, Psalmen, Mysterienspielen, Hymnen und vielen anderen Elementen volkstümlicher Poesie[1]). Sie sind die Quellen und die Interpretationsmittel für die Anschauungs- und Formenkreise dieser Kunst. Die Tierdarstellung spielt eine bedeutende Rolle. Schweifen wir zurück, all den Fäden folgend, die die neu erwachende abendländische Kultur mit ihrer antiken Vorgängerin und diese mit dem Orient verbinden, so treten uns schon am Anfang aller bildnerischen Betätigung Tiere, Fabeltiere und Mischwesen entgegen, die durch Jahrtausende ihre Gestalt bewahren als Träger wechselnder dämonischer, geistiger Inhalte oder als Sinnbilder menschlicher Triebe und Eigenschaften. In der Kultur des abendländischen Christentums wird die Tiersymbolik, auf den antiken Überlieferungen fußend, im großen Stile entwickelt. In den „Bestiarien" wurden eingehende Berichte über die Tierwelt und Fabeln symbolischer Bedeutung niedergelegt. Der „Physiologus" als gewissermaßen personifizierter Autor wird als Gewährsmann zitiert. Dabei ist ein treibendes Element der mittelalterliche Teufelsglaube als Gegensatz zum Heilsgedanken. Meist erscheint der Teufel in Tiergestalt, die antiker Überlieferung entnommen ist (Satyrn, Cerberus, Kentauren usw. und Vorwürfe des Physiologus). Bei Prozessionen wurde vielfach ein Drache herumgetragen als Symbol des Teufels, der in den drei Heilsperioden den Menschen zu hintergehen sucht. Drachen und Schlangen gelten auch als direkte Veranlassung öffentlicher Plagen und Seuchen. Die Legenden zählen eine große Anzahl von Heiligen als Drachenbezwinger auf (Neugaß, a. a. O.).

Die mittelalterliche, speziell die französische Bauplastik hat im Lauf der Jahrhunderte ein ungeheures Heer tierischer und fabelhafter symbolischer Darstellungen geschaffen. An Kapitellen, Konsolen, Säulenbasen, Wasserspeiern, Paßzwickeln, Friesen tritt es auf. Häufig auch in Verbindung mit den großen Szenenfolgen vom Jüngsten Gericht (vgl. Beaulieu, Corrèze, Tympanon). In der gotischen Periode bildet die Gesamtheit dieser Darstellungen von Tieren, Fabeltieren, Mischwesen, ferner auch von menschlichen Mißgeburten, Tänzerinnen, Musikanten jene ganz bestimmte Art von Bildvorwürfen, die wir „Drolerien" nennen. Sie spuken abseits der monumentalen Bilderkreise als gedämpfte Begleitung der großen Heilsdarstellungen und glossieren symbolisch die niederen Sphären des Lebens. Anmutig gaukeln sie über die Blätter der gotischen Handschriften, derber und aus einem gewalttätigen Humor geschaffen beleben sie die Glieder der Architektur (vgl. Friese am Untergeschoß der Türme des Straßburger Münsters). Schwer wird es, den Anteil der rein symbolischen Bestimmung eines solchen Bildes und den der bloßen Freude am Darstellen des Wunderlichen oder Naturhaften an und für sich richtig zu ermessen. Schwer besonders in einer fortgeschrittenen Zeit, die sich der alten, einst mit

[1]) Vgl. W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, über Springer. (A. Springer, Über die Quellen der Kunstdarstellungen im M. A. Berichte der kgl. sächsischen Ges. der Wissenschaft, Leipzig, philolog.-histor. Klasse. XXXI. 1879. S. 1ff.)

Bedeutung erfüllten Zeichen zu rein schmückenden Zwecken bedienen mag, ohne sich ihres früheren tieferen Sinnes mehr bewußt zu werden. Das gilt in erhöhtem Maße für die Drolerien des Kölner Domchorgestühles, die im folgenden beschrieben werden[1]).

5. Die Misericordien, Knäufe und geschmückten Unterteile der Sitze[2])

Die Sitze der Nordseite

Reihe I

Der Zwickel der kleinen Wange des „Vorbaus" (Taf. 14b): ein Adler hat eines seiner Jungen mit den Klauen gepackt und fliegt mit ihm der Sonne entgegen. Diese tritt als flammendes Menschenantlitz aus einer Wolke hervor. In der Tiefe hocken noch zwei junge Adler ängstlich im Nest und blicken empor. Leben darf nur der Starke, der die Nähe des Lichtes erträgt. Sinnbild: Nur der Gläubige, der Gott anzusehen wagt, wird des ewigen Lebens teilhaftig.

Das schlanke Rechteck unter dem Zwickel ist mit einem Lilienmuster gefüllt; ein rein französisches Motiv[3]).

Der rechte Armknauf des ersten Stuhles schneidet als Hochrelief in den eben geschilderten Zwickel ein. Wiederum, wie schon in der Volute N. A., ist der Kampf Simsons mit dem Löwen — das Symbol der Tapferkeit oder des Sieges über die Sünde — dargestellt. Sehr hübsch ist die Komposition in einen kreisförmigen Kontur geschlossen. Daß hier zum zweitenmal, ganz dicht bei der Volute N. A., der Löwenkampf Simsons dargestellt wird, ist ein weiterer Beweis für die ikonographische Regellosigkeit am Gestühl.

Stuhl N. I. 1. Misericordie (Mis.): Ein Teufel. Modern. Vierpaß, links und rechts (Vp. l. u. r.): Blattmasken. Knauf (Kn.)[4]): Fabeltier, hinter Blättern verschanzt (Taf. 40a).

N. I. 2. Mis. (Taf. 38a): Ein junges Paar sitzt zusammen. Der Mann im Kittel des einfachen Bürgers umfaßt das Weib. Sie legt hingebend ihre Hand auf seine Schulter. Es ist schwer zu entscheiden, ob es sich hier um ein Vorbild häuslicher Harmonie oder um eine Verführung handelt. Ziemlich flach liegt die zur Einheit verschmolzene Gruppe auf dem glatten Brett. Mit Geschick sind die angezogenen oder hängenden Beine durch die differenzierten Fußstellungen in den geschlossenen Umriß der Konsole einbezogen. Zwei schlichte Dreiblätter vermitteln den Zusammenhang der Szene mit dem Stützbrett. Vp. links (Taf. 42c): Ein Tier, halb Affe, halb Hund, schleppt eine gestohlene Henne auf dem Rücken mit sich fort. Einen Hahn beginnt es mit dem Maul zu rupfen. Vp. r.: Ein Tier gleicher Art hat zwei mit Blumen oder Gemüse gefüllte Töpfe erbeutet. Beide Szenen sind einander symmetrisch zugeordnet. Den vier Bögen des Vierpasses sich anschmiegend, sind Köpfe, Glieder, Körper und Gegenstände so geordnet und zerlegt, daß

---

[1]) Herr cand. phil. Angersbach, Schüler von Herrn Prof. Wrede, Köln, beschäftigt sich im Anschluß an literarische und volkskundliche Quellenstudien mit der Deutung der Darstellungen am Kölner Domchorgestühl.

[2]) Diese Füllfelder sind mit zwei Vierpässen geschmückt. Sie wechseln regelmäßig ab zwischen solchen mit runden und solchen mit spitzen Ecken. Die runden rahmen kleine figürliche Darstellungen, die spitzbogigen tragen Blattschmuck.

[3]) Vgl. Gräber in St. Denis (Dagobert I., Louis de Fr. usw.), Portal der Ste. Chapelle usw.

[4]) Als zum Stuhle zugehörig, rechnet jeweils der linke Knauf.

aus den körperlich plastischen Formen ein reiner Schmuck der Fläche gewonnen wird. Kn. (Taf. 41a): Ein mit Mantel und Kapuze bekleideter alter Mann sitzt rittlings auf dem Wulst der Armkehle; er hält die Arme vor den Leib gewinkelt und streckt dem Beschauer die Zunge heraus. Die Aktion seiner Hände ist nicht mehr zu deuten, da sie zerstört sind.

N. I. 3. Mis. (Taf. 38b): Auf kleiner Standfläche tanzt ein Mädchen. Ihre Bewegungen sind unklar und verschränkt. Körperlich deutlich ist nur das rechte etwas gebeugte Bein, das linke — was nur mühsam aus der Raffung des Gewandes zu deuten — ist nach hinten hochgeworfen. Verschränkt sind auch die Arme, als flögen sie, Gleichgewicht haltend, im Wirbel des Tanzes um den Körper. Die erhobene linke Hand trägt das Stützbrett der Misericordie. Es ist die Darstellung einer tanzenden Salome, wie sie seit dem frühesten Mittelalter häufig geschildert wird. Bezeichnend, wie althergebrachte sinnvolle Motive hier in der Form übernommen werden und nur noch als Vorwurf für Lebendiges um seiner selbst willen dienen. Vp. l. u. r.: Blattmasken. Kn.: Weinlaub.

N. I. 4. Mis. (Taf. 39a): Zwischen einigen quellenden Eichenblättern, die die Dreiecksform der Misericordie abgrenzen, steht ein bäurischer Mann, barhäuptig, mit hochgeschürztem Rock, so daß die groben nackten Füße und Unterschenkel sichtbar werden. Er kämpft, vom Beschauer abgewendet, mit Rundschild und hochgeschwungenem Schwert gegen einen nicht sichtbaren Feind. Vp. l. (Taf. 39b): Vier Löwenkörper, wie Windmühlenflügel in die vier diagonalen Achsen gestellt, mit einem gemeinsamen Kopf im Mittelpunkt des Vierpasses. Vp. r. (Taf. 39b): Auf einem Tier mit bärtigem Männerkopf reitet mit erhobenen Armen ein Wesen, dessen Leib durch eine Tuchdraperie verborgen ist, in der Rechten eine Glocke, in der anderen Hand einen Bockskopf schwingend. Kn. (Taf. 40b): Wiederum Simsons Kampf mit dem Löwen.

N. I. 5. Mis. (Taf. 46): Zwei Mischwesen: menschliche Oberkörper, Gesichter mit flammenden Bärten, von der Hüfte abwärts tierische langgeschwänzte Hinterleiber; das eine mit Bocksfüßen, das andere mit Schwimmhäuten. Sie stehen Rücken an Rücken, nach beiden Seiten in heftig-kriegerischer Aktion auseinander fahrend. Das linke schwingt mit beiden Händen einen Ziegenlauf, das andere reißt sein Schwert unter dem Rundschild aus der Scheide heraus. Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn.: Blattwerk.

N. I. 6. Mis. (Taf. 43a): Aus einer durch wenige große Faltenzüge gegliederten Tuchdraperie blickt das Gesicht eines Mannes, knochig, mit breiten aufgestülpten Lippen und platter gewöhnlicher Nase hervor. Sein Ausdruck ist brutal und schadenfroh. Vp. l. u. r.: Zwei Fabeltiere in Art von Greifen, gegenständig angeordnet. Der Unterleib löwenähnlich mit mächtigen Pranken, die Schultern geflügelt und auf dünnem zottigen Halse ein phantastischer Kopf mit langen Ohren. Kn. (Taf. 41b): Ein Paar, das sich zärtlich umschlungen hält. Der Kopf der Frau ist abgebrochen; sie umfaßt mit beiden Händen den Kopf des Mannes. Er zieht sie auf seinen Schoß.

N. I. 7. Mis. (Taf. 43b): Zitherspielerin. Ein junges Mädchen in Halbfigur, nach unten durch den schönen runden Fall ihres Gewandes abgeschlossen, hält vor dem Leib das Instrument und greift mit zartem Finger in die Saiten. Lächelnd neigt sie den Kopf. Schwer und voll quillt ihr zu Häupten an beiden Seiten ein Vorhang aus der Plinthenkehle hervor und rundet das Bild. Vp. l. u. r.: Blattmasken. Kn.: Blattwerk (Weinlaub).

N. I. 8. Mis. (Taf. 44a): Ein knieender Mann trägt das Stützbrett. Sein Körper, in die Breite entwickelt, erfüllt wundervoll die vorgeschriebene Form einer Misericordie. Er ist fast nackt. Ein um Leib und Hüften geschlungenes Tuch steigt zum rechten, erhobenen Arm empor, fällt herüber und dann in breitem Zipfel herab. Das andere Ende streift über den rechten Oberschenkel. Vp. l. (Taf. 45a): Geflügeltes Zwitterwesen mit tierischem Leib und Mädchenkopf (Sphinx). Vp. r.: Ein ähnlicher Zwitter mit Hundekopf. Kn. (Taf. 42b): Auf der Armlehne sitzend eine Bürgersfrau mit ihrem Wickelkind. Sie umfängt das Bündel mit den Armen, drückt es zärtlich an die Brust und hält in mütterlicher Vorsicht seine Füße fest. Ihr Gesicht ist von der engen Gugel eingerahmt. Der Mantel hüllt Kopf und Schultern ein und schlägt über dem Schoß zusammen, so daß seine Zipfel kreuzweise zwischen den Knieen herabhängen. Die kleine Szene — eine Mutter, die ihr Kind in den Schlaf wiegt — ist unmittelbar aus dem Leben gegriffen und hier, wenn auch noch an ganz untergeordneter Stelle, monumentalisiert.

N. I. 9. Mis.: Fabeltier, zusammengesetzt aus löwenartigem Leib mit Fledermausflügeln und einem phantastischen Tierkopf. Der Übergang von Leib und Kopf ist unter einer Draperie verborgen, die bis über die Enden der Flügel gezogen ist. Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn. (Taf. 42a): Löwe hält einen Hund zwischen den Klauen.

(Hier wird die Reihe durch die erste Pfeilerverschalung unterbrochen.)

N. I. 10. Mis. (Taf. 44b): Zwei Männer, ein bärtiger in Mantel und Kapuze, seines Zeichens Arzt oder Bader, und ein jüngerer, der von ihm behandelt wird. Der Kranke hat seinen Rücken entblößt und hält den hochgezogenen Rock fest, während ihm der Alte ein Pflaster auflegt. Müde und mit schmerzvoll verzogenem Gesicht stützt der Patient seinen Kopf in die Hand. Frisch und knapp ist der ganze Vorgang geschildert, mit aller Klarheit trotz der Unterwerfung der Komposition unter einen dreiecksmäßig festumgrenzten Bildraum. Denn jede Misericordie ist doch nur ein Summand in der architektonischen Aufrechnung. Das ist echte Kunst des 14. Jhdts. und ganz besonders kölnischer Art. Körperbewegung, Gewandfall, das Beugen, Biegen, Strecken der Arme und Beine, alles wird harmonisches Zusammenspiel von Linien. Da, wo ein Raum entstehen könnte, wie etwa vor dem Leib des bärtigen Alten, wird ein Arm, ein Mantelzipfel vorgeschoben, um die Flächigkeit des Bildes zu wahren. Auf anatomische Richtigkeit kommt es nicht an, noch weniger auf logische Interpretation einer bestimmten körperlichen Haltung (vgl. den Alten). Die Menschen selbst bekommen etwas Tänzerisches, sind weniger Menschen von Fleisch und Blut als marionettenartige Symbole, die für Menschen agieren und deren Aktionen — übertrieben bewegt und zugespitzt — gerade durch die Abstraktion vom Wirklichkeitsbild an Deutlichkeit und Schlagkraft gewinnen.

N. I. 10. Vp. l. (Taf. 45b): Eine Eule sitzt majestätisch einem Affen gegenüber. Der hält ein vasenartiges Gefäß und salbt die Brust der Eule. Vp. r. (Taf. 45b): Liebespaar, auf einer Bank sitzend. Der Jüngling faßt die Hand des Mädchens und zieht sie an sich. Ein Hündchen auf ihrem Schoß kläfft zu ihm empor. Kn. rechts (Taf. 48c) (an der Pfeilerverschalung): Mit übergeschlagenen Beinen sitzender junger Mann (der Fuß des überhängenden linken Beines fehlt). Kn. links: Blattwerk, groß und lappig.

N. I. 11. Mis. (Taf. 47a): Eichenlaub. Vp. l.: Blattwerk. Vp. r.: Tierische Blattmaske. Kn. (Taf. 48a, b): Ringendes oder sich küssendes Paar (Mönch?).

N. I. 12. Mis.: Eichenlaub. Vp. l. (Taf. 52a): Aus einer Erdscholle wächst ein lächelndes Mädchen, bis zum Gürtel sichtbar. Die Arme ausgebreitet, hält sie zwei symmetrisch aus den Enden der Scholle wachsende Bäumchen. Sie wirkt bei undeutlichem Hinsehen wie ein Fischweibchen, das seine hochgebogenen Schwänze hält, wie man sie etwa an romanischen Kapitellen dargestellt findet. Vp. r. (Taf. 52a): Ein vierfüßiges Mischwesen mit bekleidetem menschlichen Oberkörper und flügelbedecktem Knabenkopf spielt auf der Schalmei. Auf seinem Hinterteil hockt ein gröhlendes Äffchen. Kn.: Blattwerk.

N. I. 13. Mis. (Taf. 47b): Zwei bäuerisch-grobschlächtige Burschen, barfuß, in langen Gewändern und Kapuzen flegeln sich, grimassenschneidend, Rücken an Rücken gegeneinander und schlagen heftig mit Armen und Beinen aus, doch immer so, daß ihre Glieder, ihre Körper und bewegten Kleidermassen Flechtwerk eines fest in sich geschlossenen Ornamentes sind. Innerhalb des ornamentalen Zwanges strotzen die Körper an Fülle und an glaubwürdig vorgeführter Energie des Handelns. Vp. l.: Blattmaske. Vp. r.: Blattwerk. Kn. (Taf. 50 u. 51a): Rücken an Rücken sitzen zwei nachdenkliche alte Männer. Der eine, nach Osten gewendete, greift in seinen langen dünnen Bart, blickt fast prophetisch in die Welt und über die Dinge hinaus. Der andere stützt den Kopf schwer und mit schmerzlichem Ausdruck in die Hand. In der körperlichen Haltung ist er ganz gesammelt, was den Eindruck kontemplativer Versunkenheit vermittelt.

N. I. 14. Mis. (Taf. 54a): Schwer auf einen Krückstock gestützt, sitzt eine alte müde Frau zwischen Blättern, die die Flächen an den Seiten füllen. Vp. l. (Taf. 52b): Zwei Raufende. Vp. r. (Taf. 52b): Minneszene. Ein Jüngling bringt der Angebeteten ein Ständchen. Er streicht seine Geige und biegt den Körper zur Musik. Seiner Bewegung entsprechend, neigt sich das Mädchen nach der anderen Seite. Zwischen beiden, auf etwas erhöhter Erdscholle, steht das Hündchen. Kn. (Taf. 51b): Blattwerk.

N. I. 15. Mis. (Taf. 53a): Ein menschliches Wesen, halb kauernd, halb laufend. Stumpftrapezförmiger Umriß. Vp. l. u. r.: Bärtige Blattmasken. Kn. (Taf. 49a): Ein Mann, anscheinend ein Mönch, trinkt an der Brust einer Frau, die er umklammert; sie versucht, ihn von sich zu stoßen.

N. I. 16. Mis. (Taf. 54b): Bekleidetes Mischwesen: Oberkörper und Gesicht menschlich, mit einem kompakten Tierhinterleib verwachsen, eilt lachend mit Schwert und Rundschild bewaffnet in den Kampf. Lanzettenförmige Blätter bilden die Folie. Vp. l. (Taf. 56a): Ein Fuchs in der Mönchskutte verhandelt mit einem alten, mit Mantel und Kapuze bekleideten Mann. Vp. r. (Taf. 56a): Der nackte Fuchs, im Maul eine gestohlene Gans, gibt seine wahre Natur zu erkennen. Er trollt sich lachend. Der Alte weist empört auf ein entrolltes Schriftband. Kn.: Großförmiges Blattwerk.

N. I. 17. Mis. (Taf. 53b): Mischwesen mit schönem lächelnden Mädchenkopf. Der Umriß ist hier wiederum trapezförmig. Fast der ganze Rumpf ist tierisch. Die Hinterbeine mit mächtigen Tatzen und Zotten. Vorderfüße oder Arme fehlen. Um den Kopf des Mädchens, über die Brust und den tierischen Rücken mit seinen starken Wirbelknochen fällt ein Tuch. Vp. l. (Taf. 58a): Bärtige Blattmaske. Vp. r. (Taf. 58a): Blattwerk. Kn. (Taf. 49b): Ringendes Paar als Symbol der Zwietracht.

N. I. 18. Mis. (Taf. 60): In ganzer Vorderansicht sichtbar ein tanzendes Mädchen. Mit ausgebreiteten Armen trägt sie einen Schleier, der hinter ihr in großen geschwungenen

Zügen zu Boden fällt. Vp. l. (Taf. 58b): Zwei kämpfende Ritter. Sie tragen große, unten gespitzte Schilder. Vp. r. (Taf. 58b): Weibliches Mischwesen, geflügelt wie eine Fledermaus, mit vierfüßigem tierischen Leib, bläst auf einem Dudelsack. Kn.: Zwei Teufel. Modern.

(Zweite Pfeilerverschalung.)

Die folgenden Sitze der Reihe sind modern. Die Vierpässe des Stuhles N. I. 26 sind eine Kopie des fragmentarisch erhaltenen Originals im Schnütgen-Museum: Weibliches und männliches Mischwesen, gegenständig.

N. I. 27. Die Misericordie dieses Stuhles ist alt (Taf. 55a). Eine tierisch-menschliche phantastische Maske mit herausgestreckter Zunge.

Reihe II

N. II. 1. Mis. (Taf. 55b): Phantastische Maske eines bärtigen Waldmenschen. Vp. l. (Taf. 56b): Ritter (hl. Georg?) mit einem Drachen kämpfend. Vp. r. (Taf. 56b): Simson reißt dem Löwen das Maul auf. Kn.: Blattwerk.

N. II. 2. Mis. (Taf. 61a): Rückansicht eines tanzenden Mädchens. Leise schreitend, sich wiegend und biegend, breitet sie die Arme aus und rafft ein vor ihr aufgehängtes großes Tuch, daß es sich bauscht und in rollenden Säumen zu Boden fällt. Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn. (Taf. 63a): Auf der Armlehne knieend, halb hockend, eine Frau mit aufwärts gerichtetem Blick. Ihr Mantel schwingt energisch und zügig vom Kopf über die rechte Schulter und dann in großem Bogen wieder einwärts über das Knie des aufgestützten Beines zum Fuß hinunter. Die rechte Hand und der linke Unterarm sind abgebrochen.

N. II. 3. Mis.: Blattwerk, Eichenlaub. Unterer Teil abgebrochen. Vp. l. (Taf. 57a): Geigenspielender Jüngling und tanzendes Mädchen. Vp. r. (Taf. 57a): Zwei Würfelspieler, beim Spiel in Streit geraten, raufen miteinander. Sie sind nur mit Unterhosen bekleidet. Kn.: Blattwerk.

N. II. 4. Mis. (Taf. 59): Mischwesen: Löwenartiger Unterleib mit Fledermausflügeln. Darauf der Oberkörper eines Jünglings, der einen Dudelsack in Händen hält. Sein Kopf steckt in einer Kapuze. Vp. l. u. r.: Blattmasken. Kn.: Greifenartiger Vogel. Kopf abgebrochen.

N. II. 5. Mis. (Taf. 61b): Ein auf ihren Händen tanzendes Mädchen, wie ein höllenstürzender Engel anzusehen. Sie gehört ebenfalls in den Kreis der Tänzerinnen, die auf traditionelle Darstellungen der tanzenden Salome zurückgehen. Vp. l. (Taf. 57b): Auf thronartiger Bank sitzender König hält in den ausgebreiteten Armen ein breites, nach beiden Seiten aufsteigendes und den Vierpaßbögen parallel sich einrollendes Spruchband, das seinen Oberkörper halb verdeckt. Vp. r. (Taf. 57b): Prophet mit Spruchband, seitlich sitzend. Sein Kopf und das Bankende mit dem rechten zurückgesetzten Fuß füllen die beiden rechten Busen des Vierpasses, während die beiden anderen der linken Seite von der riesigen Schriftrolle eingenommen werden. Kn.: Blattwerk.

N. II. 6 (Taf. 62a). Mis.: Vor einem Hintergrund aus langen, wie zwei Flügel ausgebreiteten Blattspitzen kauert ein Jüngling und schwingt in der gebeugten Rechten eine Glocke. Der ausgestreckte linke Arm greift an das Stützbrett. Er kniet auf dem rechten Bein und zieht das linke an den Leib heran. In einigen sparsamen, schneidig schwingenden Zügen steigt und fällt der Stoff seines langen Gewandes um Knie und Schenkel des hoch-

gestellten Beines. Wundervoll ist durch diese fließend bewegten Falten das Momentane seiner Beschäftigung und Bewegung charakterisiert, ohne jedoch die Geschlossenheit der Darstellung als etwas Gebannt-Zuständliches zu zerstören. Über die Schulter des Musikanten hängt ein rundes Mäntelchen, das — durch die erhobenen Arme emporgezogen — gerade noch die Brust bedeckt. Sein Kopf sieht lustig aus der Kapuze hervor. Vp. l. u. r.: Zwei Mädchenköpfe als Blattmasken; aber nicht in der üblichen Weise, daß die Blätter direkt aus den Formen des Gesichtes herauswachsen und beide zum Ornament verschmelzen, sondern so, als blickten zwei lustige, vollwangige Mädchenköpfe aus einem blühenden Gebüsch heraus. Kn.: Löwe (stark verstümmelt).

N. II. 7 (Taf. 62b). Mis.: Blattwerk. Vp. l.: Greif. Vp. r.: Mischwesen mit Löwenleib und bärtigem Männerkopf schwingt einen korbartigen Schild und ein nicht mehr sichtbares Schwert im Kampf gegen den Greif. Kn. (Taf. 63b): Rücken an Rücken zwei schreitende Männer. Ihre Glieder sind verschränkt, die Rücken gebeugt, so daß der Umriß der Figuren die Kreisform eines Knaufes beschreibt. Der nach Osten Gekehrte bläst Flöte. Die Hände des anderen sind zerstört.

N. II. 8. Mis. (Taf. 64a): Eine kauernde menschliche Mißgeburt mit großem Wasserkopf, in trapezförmigem Umriß. Vp. l. u. r. (Taf. 65): Blattwerk. Kn. (Taf. 66a): Von Osten gesehen wiederum eine Tänzerin mit akrobatisch zurückgebogenem Oberkörper, so daß sich die Hände, die Kastagnetten halten, mit den Hacken der Füße berühren. Auf der anderen Seite ein gebückt gehender Mann, der die Tänzerin auf der linken Schulter zu tragen scheint. Dieser in körperliche Verrenkung ausartende Tanz der Salome findet sich schon im 12. Jhdt. an einem Kapitell der Kirche von Avallon. Man vergleiche ferner eine Szene im Tympanon der Kirche Notre Dame in Semur (zweites Viertel 13. Jhdt.), wo die Geschichte des hl. Thomas dargestellt wird. Beim Hochzeitsmahl der Königstochter tanzt eine Bajadere mit gleicherweise zurückgebogenem Oberkörper[1]).

N. II. 9 (Taf. 65). Mis.: Mischwesen zwischen zwei großen Blättern. Ein alter Mann mit flossenfüßigem tierischen Hinterleib. Sein Oberkörper ganz frontal. Er faßt mit der Hand in die eine herabhängende Locke seines mächtig gewellten Bartes, stützt die Linke auf seinen Tierleib und stiert mit zynisch-verächtlichem Ausdruck vor sich hin. Vp. l.: Hund einen Knochen benagend. Vp. r.: Hirsch in der Flucht, von einem Hunde angesprungen. Kn.: Blattwerk.

N. II. 10. Mis. (Taf. 64b): Rückansicht eines mit Rundschild und Schwert (nicht sichtbar) gegen zwei tierische Ungeheuer kämpfenden Mädchens. Sinnbild der Tugend, die gegen Laster kämpft. Sie steht in der Mitte, erhebt den rechten Arm zum Stoße und hält den Schild in der abwärts gestreckten linken Hand. Rechts und links von ihr winden sich die greulichen Drachen. Vp. l.: Blattmaske. Vp. r.: Blattwerk. Kn. (Taf. 66b, c): Zwei musizierende Affen aneinandergelehnt. Der rechte streicht eine Fidel, der andere schwingt zwei Glocken. Beide haben kurze Mäntel an.

N. II. 11. Mis. (Taf. 69a): Zwei Mischwesen, nach links und rechts auseinander strebend. Beide sind in vielfach geschichtete Gewänder gewickelt, aus denen mächtige Löwentatzen und buschige Schwänze hervorsehen. Der linke, männlich mit menschlichem

---

[1]) Abb. in Les Richesses d'Art de la France par Marcel Aubert. Paris et Bruxelles, 1928.

Oberkörper, trägt eine Mitra auf dem Haupt und bläst in ein Horn. Seine Unterarme sind mit Zotteln besetzt, die Hände aber menschlich. Das andere Wesen mit weiblichen Zügen zieht eine Schriftrolle auseinander. Vp. l. (Taf. 67a): Fischweibchen, langgeschwänzt, von den Hüften an menschlich, unbekleidet, säugt ein Junges, das wie sie gebildet ist. Mit rührend kindlicher Hingabe legt es die Händchen auf die dargereichte Brust. Ein blühender Rosenstock füllt die rechte Bildseite. Vp. r. (Taf. 67a): Zwei gegenständige, geflügelte Fabelwesen mit langohrigen Hundeköpfen. Kn.: Mönch (?) und Frau ringend.

N. II. 12. Mis.: Blattwerk. Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn.: Vegetabilisch.

N. II. 13. Mis. (Taf. 68a): Blattmaske. Über ein wulstig-derbes Männergesicht ist ein großes, in schlanke, lanzettenförmige Enden ausstrahlendes Blatt gelegt. Mund und Nase des Gesichtes bleiben frei; die Augen sind genau aus dem Blatt herausgeschnitten. Wie eine dünne Haut schmiegt sich der Blatteller den schwellenden und fliehenden Formen des Kopfes an, so daß er bis ins einzelne tastbar körperlich und plastisch bleibt. So existiert der Kopf völlig unabhängig von der ihn bedeckenden vegetabilischen Substanz. Um ihn herum sprießen und buckeln sich die Blattspitzen. Vp. l. (Taf. 68b): Blattmaske. Nichts zeigt deutlicher die besondere Art der hiervor beschriebenen Blattmaske und ihre hohe künstlerische Qualität als ein Vergleich mit dieser. Vp. r. (Taf. 68b): Ballspieler. Ein bärtiger Mann, so gebückt, daß er die Rundungen des Passes ausfüllt, ist im Begriff, eine Kugel fortzuschleudern. Kn. (angelehnt an den Zwickel der Wange N. C.): Gebückt schreitender Wanderer im Mantel mit hängender Kapuze und einer Ledertasche auf dem Rücken. Seine linke Hand ist abgebrochen, die rechte führt er ans Kinn.

(Durchgang zur hinteren Reihe.)

N. II. 14. Mis. (Taf. 4b): Zwei völlig in Gewand gewickelte Tierleiber stoßen symmetrisch von zwei Seiten gegen die Mitte herunter, wo sie sich in einem einzigen schweinsartigen Kopf vereinen. Ihre langen Schwänze wehen nach rechts und links über das glatte Brett. Auch der Kopf ist ganz von Stoff umhüllt, der — unter dem Kinn geschürzt — in vielgefältelten Säumen herabhängt. Vp. l.: Blattwerk. Vp. r.: Tierische Blattmaske. Kn. rechts (am Zwickel der Wange N. D.): Blattwerk. Kn. links: Mann und Frau, ringend.

N. II. 15. (Taf. 70a). Mis.: Blattwerk. Vp. l.: Drache. Vp. r. (Taf. 71b): Mischwesen: affenähnlicher Unterleib, Oberkörper menschlich, mit einem Mäntelchen bedeckt. Gesicht eines bärtigen Mannes mit Mütze. In der rechten Hand einen Bockskopf, in der linken einen Ast schwingend. Kn.: Blattwerk.

N. II. 16. (Taf. 70a). Mis. (Taf. 71a): Mischwesen in Art eines Silens. Ein mächtig ausgebogener, löwenartiger Hinterleib trägt den Rumpf eines gewandeten bärtigen Mannes. Er stemmt die hochgewinkelten Arme an den Leib. Sein Kopf, kapuzenbedeckt, ist stark zur Seite geneigt. Lanzettenartige, spitze Blätter als Hintergrund. Diese Darstellung ist erfüllt von urwüchsig drängender Lebensenergie und dennoch ganz Zustand und Schmuck der Fläche durch die Einspannung aller Körperbewegung in den Zwang einer kreisend geschlossenen Komposition. Vp. l.: Blattwerk. Vp. r.: Faunische Blattmaske. Kn.: Geflügelter Drache aus doppelten Köpfen Feuer speiend.

Die folgenden Sitze sind modern.

Die Sitze der Südseite

Reihe I

Der Zwickel der kleinen Wange des „Vorbaus“ (Taf. 70b): Ein fürchterlicher geflügelter Drache fährt mit fletschenden Zähnen auf ein kleines Hündchen zu. Alle Teile seines Körpers liegen über die abgegrenzte Fläche ausgebreitet, werden gedehnt oder zusammengedrückt, um den gerahmten Platz zu füllen. Mit halbgeschlossenem Auge betrachtet, scheint das Zwickelfeld nach irgendeinem abstrakten Muster gleichmäßig aufgerauht und ornamentiert zu sein. Erst allmählich lösen und verbinden sich dem Auge bestimmt deutbare Formen. Zwei Masken in über Eck gestellten Quadraten füllen das Fußstück des Zwickels.

S. I. 1. Mis. (Taf. 69b): Ein Ritter, hoch zu Roß, ist zu Tode verwundet. Der Pfeil steckt in seiner Brust. Auf der Achselklappe und am Sattel heftet das Zeichen des Kreuzes. Mit letzter Anstrengung stößt er sein Schwert in den Hals des Pferdes, damit es mit ihm sterbe. Er sinkt zurück, kraftlos pendelt sein linker Arm. Das Pferd bäumt sich in Todesangst auf. Wunderbar bilden der sinkende Reiter und das steigende Pferd die Dreiecksform der Misericordie. An der Rose von Notre Dame in Paris findet sich eine ganz ähnliche Darstellung, wohl zurückgehend auf eine Episode der Psychomachie (Prudentius), die einen vom Pferde abgeworfenen Reiter als Symbol des Stolzes nennt[1]). Die gleiche Darstellung an einer Misericordie des Chorgestühls der Kathedrale von Lincoln[2]). Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn.: Blattwerk.

S. I. 2 (Taf. 70b, 96). Mis.: Blattmaske eines Löwen. Vp. l.: Zwei Hunde streiten sich um einen Knochen. Vp. r.: Zwei kämpfende Fabelwesen. Kn. (Taf. 72a, b): Nebeneinander zwei Männer mit Kapuzen hinter einem Tisch. Dem linken fehlt der Kopf. Der andere hält einen Fisch feil.

S. I. 3. Mis.: Einfache Holzzunge mit einer Naht in der Längsachse. Vielleicht eine alte Ergänzung. Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn.: Blattwerk.

S. I. 4. Mis.: Blattwerk (stark zerstört). Vp. l. (Taf. 74c): Adler beißt einen Hund. Vp. r. (Taf. 74c): Adler zwickt einen Eber. Kn. (Taf. 72c, d): Ein laufender (oder tanzender) Mann, dessen linker Arm fehlt, Rücken an Rücken mit einer Zitherspielerin.

S. I. 5. Mis. (Taf. 74b): Zwei langgeschwänzte geflügelte Fabelwesen mit kurzen, tierischen Körpern und den Köpfen eines Mädchens und eines bärtigen Mannes. Sie wenden sich einander zu und lehnen Kopf an Kopf. Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn.: Blattwerk.

S. I. 6. Mis. (Taf. 74a): Bärtiger Männerkopf zwischen Blättern. Vp. l. u. r. (Taf. 73): Die Vierpässe zeigen eine zusammenhängende Handlung: ein Bogenschütze tötet ein Einhorn. Im rechten Vierpaß steht er, ein bärtiger Mann, hält in der ausgestreckten rechten Hand den Bogen, die linke ist erhoben; im Augenblick hat sie die Sehne schnellen lassen. Von der heftigen Bewegung des Schützen mitgerissen, fliegt der Köcher am Leibgurt. Im linken Vierpaß sitzt ein Mädchen mit breitem Spruchband. Das Einhorn rettet sich hilfeflehend in ihren Schoß. Aber der Pfeil steckt ihm schon tief in der Schulter. Der Schütze ist als Verkörperung des Bösen anzusehen, der das unbewachte Herz des

[1]) Vgl. E. Mâle, l'art religieux du XIII. s. (Abb. 55 in der Übersetzung von Zuckermandel, Straßburg 1907)

[2]) F. M. Kelly, Pre-Gothic Cuirasses of plate, Apollo, July 1930. Abb. der Misericordie S. 40, Fig. V.

Menschen mit seiner Versuchung überrumpelt. Das Einhorn gilt als Symbol der Reinheit und Keuschheit. Kn. (Taf. 75a,b): Zwei bocksfüßige und geschwänzte Krieger mit Hellebarde und Schwert stürmen, Rücken an Rücken, vorwärts. Um den Knauf zu runden, sind ihre Köpfe stark zurückgeneigt. Die Leiber dagegen stoßen vor. So wird der Angriff heftig.

S. I. 7 (Taf. 77). Mis. (Taf. 76a): Tanzendes Mädchen in Rückansicht. Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn.: Zwei Tiere (Schweine?).

S. I. 8 (Taf. 77). Mis.: Blattwerk (etwas lädiert). Vp. l.: Männliche Maske. Zur Füllung der Paßbögen stehen ihr zu Häupten zwei Fledermausflügel, während unten symmetrisch von beiden Seiten zwei Hände in die Mundwinkel zwicken. Vp. r.: Männliche Maske mit üppigen Haar- und Bartlocken. Kn. (Taf. 78a): Von der Chorseite gesehen ein Mann, im Begriff sich zu entkleiden. Er bückt sich und zieht sein Übergewand über den Kopf. Sein nackter Rücken mit den stark markierten Wirbelknochen, seine Unterhosen und die daran geknöpften langen Strümpfe werden sichtbar. Vor ihm liegt ein viereckiger, nach vorn spitz zulaufender Gegenstand. Auf der anderen Knaufseite (Taf. 78b) hockt ein junger Mann und streckt die Zunge heraus. Er faßt sich an den Kopf und zieht mit der anderen Hand das hochgestellte Bein an den Leib.

S. I. 9. Mis. (Taf. 76b): Mischwesen. Bekleideter menschlicher Oberkörper, tierischer Unterleib (der Bocksfuß ist abgebrochen) und Hahnenschwanz. Das Gesicht, affenähnlich mit dünnem Ziegenbart, steckt in einem Kettenpanzer. Auf dem Kopf eine runde anliegende Kappe. In den Händen schwingt er eine Schildmaske und einen Bockskopf. Vp. l.: Blattmaske. Vp. r.: Blattwerk. Kn. (Taf. 79b): Blattwerk. Kn. rechts (Taf. 79a): Gebückt schleichender Mann; seine Haltung erweckt den Eindruck von Dämonie.

(Erste Pfeilerverschalung.)

S. I. 10. Mis. (Taf. 80a): Tanzendes Mädchen in langem Gewande. Sie neigt den Körper nach vorn und rechts herüber, greift mit dem rechten Arm zurück und stützt das Brett. Hinter ihr Blattwerk. Vp. l. (Taf. 80c): Zwei Affen, um die Schultern bekleidet, fassen sich gegenseitig am Halse. Vp. r. (Taf. 80c): Ein Mann erschlägt einen Bären mit dem Hammer. Kn.: Blattwerk.

S. I. 11. Mis. (Taf. 80b): Phantastische Maske eines bärtigen Mannes mit unmenschlichen langen Ohren. Vp. l. u. r.: Blattmasken. Kn. (Taf. 82a): Vier ineinander verbissene Fabeltiere.

S. I. 12. Mis. (Taf. 81a): Mischwesen, kurzer Leib mit kurzen Flügeln und dünnem Schwanz. Darauf ein langbärtiger, schmaler, von einer schiefen Mütze bedeckter Kopf eines Mannes. Zu beiden Seiten, über die Grenzen der Misericordie hinaus, einige kleine Blätter an dünnem Stengel. Vp. l. (Taf. 81c): Zwei barhäuptige Jünglinge im Schwertkampf. Vp. r. (Taf. 81c): Drache. Kn.: Blattwerk.

S. I. 13. Mis. (Taf. 81b): Zwei Hunde, halb Dackel halb Hofhund, fressen die Reste eines Huhns. Der eine benagt den Kopf, der andere zerrt mit Maul und Pfoten an einem abgerissenen Flügel. Vp. l. (Taf. 81d): Blattmaske. Vp. r. (Taf. 81d): Blattwerk. Kn. (Taf. 82c): Der Pelikan mit seinen Jungen. Er sticht sich mit dem Schnabel in die Brust, um seine Brut mit dem eigenen Blute zu nähren. Das Sinnbild Christi, der sein Blut für die Menschheit hingab.

S. I. 14. Mis. (Taf. 83a): Rein symmetrische Komposition zweier auseinander strebend sitzender Löwen. Rückwärts auf ihnen reitend zwei Affen, die aufeinander zufallen und sich umarmen. Vp. l. (Taf. 83c): Ein Mann, nur mit kurzem Mantel bekleidet, packt einen Löwen an der Mähne und geht mit gezücktem Schwert auf ihn los. Vp. r. (Taf. 83c): Musizierendes Mischwesen. Kn: Blattwerk.

S. I. 15. Mis. (Taf. 84a): Ein hockender Mann. Er ist nackt; nur über Brust und Arme hängt ein Mäntelchen. Der rechte Schenkel ist untergeschlagen, so daß er auf seinem Fuß sitzt. Das linke Bein ist gebeugt und angezogen. Vom zerstörten Kopf sind nur noch ein paar kecke Haarsträhnen erhalten. In den hocherhobenen Händen trägt er die Maske eines Affen und eine Phiole. Mit Geschick ist die Figur von der schmalen Dreieckspitze zur breit ausladenden Plinthe der Misericordie entwickelt. Der aufstehende linke Fuß bildet die kleine unterste Zone. Darüber greifen Gesäß und Knie des eingeknickten Beines nach den Seiten aus. Noch höher schwingt der Mantel von den auseinander genommenen Armen über die breitere Fläche. Die in den Händen gehaltenen Gegenstände füllen die obersten seitlichen Ecken. Vp. l.: Blattwerk. Vp. r.: Blattmaske. Kn. (Taf. 82b, d): Zwei ineinander verbissene Fabeltiere.

S. I. 16. Mis. (Taf. 84c): Wiederum rein symmetrisch, zwei gegenständig dargestellte Vögel mit langen spitzen Schwänzen. Jeder hält in der angezogenen Klaue eine Kugel. Vp. l. (Taf. 83b): Ein bärtiger Mann galoppiert, an einen Ziegenbock geklammert, mit geschwungenem Schwert in den Kampf. Vp. r. (Taf. 83b): Sein Widerpart, aus dem Oberkörper eines Mädchens und geflügeltem Drachenleib zusammengesetzt, erhebt Schwert und Rundschild zur Verteidigung. Kn.: Blattwerk.

S. I. 17. Mis. (Taf. 84b): Ganz frontal, eine sitzende Frau. Sie hat die Beine voreinander gekreuzt, stützt mit bäurisch gespreizten Ellenbogen ihre Hände auf die hochgezogenen Kniee und lacht. Hinter ihren Schultern steigen schlanke Blattspitzen zu den Ecken empor. Vp. l. (Taf. 83d): Blattwerk. Vp. r. (Taf. 83d): Blattmaske. Kn. (Taf. 85a, b): Vier Affen, kunstvoll in- und nebeneinander geschachtelt, bilden den kugeligen Knauf. Zwei von ihnen schreiten; der eine bergauf, der andere bergab. Sie tragen ihre beiden Gefährten Huckepack und stöhnen unter der Last. Die Getragenen lachen sich ins Fäustchen.

S. I. 18. Mis.: Rudiment von Blattwerk. Vp. l. u. r. (Taf. 83d): Zwei musizierende weibliche Mischwesen in Art von Kentauren. Die linke spielt Geige, die rechte schwingt zwei Glocken in den erhobenen Händen. Kn.: Blattwerk. Kn. rechts (Taf. 85c) (an die Pfeilerverschalung angelehnt): Zitherspieler.

Die folgenden Sitze der hinteren Reihe sind modern.

Reihe II

S. II. 1. Mis. (Taf. 87a): „Kniestück" eines Mönches in der Kutte. Als würde er von einem Sturmwind erfaßt und an die Wand gepreßt, sucht er sich mit den hochgewinkelten Armen davon abzudrücken und sich zu widersetzen. Ein Teil seines Mantels wird hinter seinem Kopf emporgerissen. Sein Gesicht in der Kapuze ist zerstört. Vp. l.: Blattwerk (zerstört). Vp. r.: Blattwerk. Kn.: Mit dem Zwickel beschrieben (Taf. 30a). (Wange S. B.)

S. II. 2. Mis. (Taf. 87b): Ein robuster Kopf in Form einer Blattmaske; aus seinen Augen und Mundwinkeln wachsen die Stengel der ihn einrahmenden Eichenblätter.

Vp. l. (Taf. 86a): Drache mit Fledermausflügeln und groteskem Hundekopf. Vp. r. (Taf. 86a): Mischwesen — der gleiche Hundekopf sitzt auf löwenartigem Unterleib — spannt einen Bogen und zielt den Pfeil auf den Drachen im Nebenfeld. Kn.: Zwei Musikanten, Dudelsackpfeifer und Glockenschwinger.

S. II. 3. Mis. (Taf. 91a): Ein großer Vogel (etwa ein Strauß) mit weit ausgreifenden Läufen fliehend. Sein langer schlanker Hals ist — der Bewegung entgegen — weit zurückgebeugt. Der spitze gerundete Schnabel berührt seinen Rücken. Meisterhaft ist die energische Aktion mit der Bannung des Körperhaften in ein fast heraldisches Ornament vereint. Vp. l. u. r.: Blattmasken. Kn.: Blattwerk.

S. II. 4. Mis. (Taf. 87c): Frontal sichtbar ein tanzendes Mädchen. Leicht in den Hüften sich wiegend, breitet sie die Arme aus und entfaltet hinter sich ihren Mantel. Vp. l. (Taf. 86b): Ein geflügeltes ochsenähnliches Tier, in sich selbst verbissen, und zwar so, daß es den langen Hals durch die Vorderbeine steckt und seinen eigenen Unterleib zerfleischt. Vp. r. (Taf. 86b): Hund und Affe hocken kreuzweise hintereinander. Der Affe beißt in den Rücken des Hundes. Kn. (Taf. 88a): Ringkampf zwischen einer Frau und einem bärtigen Manne (Zwietracht).

S. II. 5. Mis. (Taf. 89a): Ein Tier, halb Ochse, halb Hund. Von seiner Schulter flattert ein kleiner Mantel, um die Schraubendrehung des Körpers zu verdecken. Sein Unterarm dient ihm als Geige, ein abgebrochener Ast als Bogen. Das Gesicht ist zu einer Grimasse ironischer Schmerzlichkeit verzogen. Vp. l. u. r.: Blattmasken. Kn.: Blattwerk.

S. II. 6. Mis. (Taf. 89b): Unter großblättrigem Weinlaub sieht eine faunische, dreieckig gespitzte Maske hervor und streckt die Zunge heraus. Vp. l. u. r. (Taf. 89c): Drachenartige Fabeltiere mit phantastischen Köpfen. Kn. (Taf. 88b, c): Zwei Affen belustigen sich zusammen in sehr unmanierlicher Weise.

S. II. 7. Mis. (Taf. 91b): Fragment einer männlichen bekleideten Figur. Kopf und Brust und die beiden Oberarme sind erhalten. Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn.: Blattwerk.

S. II. 8. Mis. (Taf. 87d): Zwischen Blättern der Torso eines Geige spielenden Mannes. Der rechte Unterarm mit dem Bogen ist abgebrochen. Sein Gewand bedeckt auch den Unterleib, der tierisch ist. Das Hinterteil und die Pranken eines Löwen werden eben noch sichtbar. Vp. l. (Taf. 86c): Mischwesen, aus zwei tierischen Leibern in einen menschlichen Oberkörper aufwachsend, dessen Arme symmetrisch nach beiden Seiten hochgewinkelt sind. Ein teuflisch fratzenhafter Kopf beherrscht das Bild. Die Hände zerren den riesigen Mund auseinander. Vp. r. (Taf. 86c): Geflügelter Drache. Kn. (Taf. 90a): Zwei menschliche Zwitter mit Bocksfüßen und langen Schwänzen; der eine hält einen Ziegenfuß, der andere einen Geldbeutel in der Hand (Symbol des Geizes).

S. II. 9. Mis. (Taf. 91c): Ein alter knieender Mann. Er legt seine linke Hand auf die Sohle des hochgenommenen Fußes, während er den Kopf und rechten Arm an das Stützbrett der Misericordie lehnt. Sein weiter Mantel ist über Brust und Schultern geschlagen und flattert hinter ihm in der Luft. Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn.: Blattwerk.

S. II. 10. Mis.: Rücken an Rücken, ganz symmetrisch, zwei Fabeltiere. Ihre Oberkörper, kurz und gedrungen, werden von dichtem Haarwuchs bedeckt. Ihre Schwänze sind wie lange Geißeln. Unter den Ecken des Stützbrettes wachsen an breiten bandartigen Stielen drei kleine Blätter nach beiden Seiten heraus. Vp. l.: Geflügelter tierischer Zwitter.

Vp. r.: Drache, sich verrenkend und windend, um die vier Bögen des Passes zu füllen. Kn. (Taf. 90b, c): Zwei Männer in Kapuzen. Der linke hält beide Hände an seinen Kopf; der andere trägt einen Hirschlauf in der Rechten und in der auf sein Knie gestützten Linken eine Eule.

S. II. 11 (Taf. 92). Mis.: Unter den Ecken des Stützbrettes kommen zwei geflügelte Wesen hervor und packen einen Mann an der Schulter. Der sitzt ruhig, mit übergeschlagenen Beinen und läßt sich emporziehen. Er legt seine Hände über dem Knie zusammen. Die Füße sind zerstört. Es handelt sich hier ohne Zweifel um die Darstellung der Himmelfahrt Alexanders. Die Sage erzählt, daß Alexander von zwei Greifen in die Lüfte getragen wurde. Ikonographisch geht das Bild auf frühmittelalterliche Darstellungen dieser Szene zurück[1]). Sie findet sich auch an einer Misericordie der Kathedrale von Wells (Katalog der Ausstellung: English Mediaeval Art, London 1930, Victoria and Albert Museum, Nr. 109, Abb. Pl. 21). Vp. l. u. r.: Blattmasken. Kn.: Blattwerk.

S. II. 12. Mis. fehlt. Vp. l. (Taf. 94b): Auf einem kleinen welligen Streifen abstrakt angedeuteten Erdbodens wälzen sich zwei junge Tierchen. Über sie beugt sich ein großer Löwe und haucht sie an. Der Löwe als das Symbol Christi, der — wie jener durch den Anhauch seine noch toten Jungen — durch seinen göttlichen Hauch die Menschheit zu neuem Leben erweckt. Vp. r. (Taf. 94b): Der Pelikan steht auf dem Nest. Sein Schnabel steckt in der eigenen Brust; Blutströme fließen daraus in die offenen Schnäbel seiner drei Jungen. Das gleiche Sinnbild Christi wie am Knauf S. I. 13. Kn. (Taf. 90b, 92): Ein Mann (seine Arme sind verstümmelt) versucht, sich auf ein Tier (Esel?) zu schwingen, das den Kopf nach oben streckt.

S. II. 13. Mis. (Taf. 94a): Ein Affe, in der Kutte steckend, trägt auf dem gebeugten Rücken das Stützbrett der Misericordie. Vp. l. u. r.: Blattwerk. Kn.: Blattwerk.

(Durchgang zur hinteren Reihe.)

S. II. 14. Mis.: Glatte Zunge, einmal durch ein einfach profiliertes Sims waagerecht durchschnitten. Das Stützbrett ist eckig, nicht abgerundet wie sonst. Vp. l. (Taf. 67b): Zwei Maul in Maul verbissene Drachen. Vp. r. (Taf. 67b). Ein Vogel (Phönix?) verschlingt ein brennendes Holzscheit. Analogie mit dem Symbol für Tod und Auferstehung Christi: der Phönix, der sich selbst verbrennt, um aus der Asche zu neuem Leben zu erstehen. Kn. (am Zwickel der Wange S. D.): Fabelwesen.

S. II. 15. Mis. (Taf. 93a): Hockender Löwe im Profil. Rechts und links von seinem Kopf Efeublätter. Vp. l.: Blattwerk mit Blüten und Früchten. Vp. r.: Blattwerk. Kn.: Blattwerk.

S. II. 16. Mis. (Taf. 93b): Auf kleiner Konsole gegenständig und symmetrisch zwei Eulen. Vp. l. (Taf. 94c): Geflügelter Drache mit dem Kopf eines Ebers. Vp. r. (Taf. 94c): Flügeldrache. Kn. (Taf. 95a, b): Ein Jüngling und ein Mädchen nebeneinander sitzend, stürzen einen Trog um. Diesem entfallen ein nacktes Mädchen (bis zur Hüfte sichtbar) auf seiten des Jünglings, ein Mönch auf der anderen Seite.

---

[1]) Vgl. R. Hamann, Motivwanderung von West nach Osten, Wallraf-Richartz-Jahrb. 3/4, S. 49ff.

6. Würdigung des gesamten Bilderschmucks

Wie schon oben erwähnt, ist nichts für den besonderen Charakter des ganzen Werkes bezeichnender, als jene Verkleinerung des Kultisch-Bedeutsamen und des Heilig-Vorbildlichen. Wie ganz anders „repräsentieren" noch Helena und Konstantin am Gestühl von St. Gereon. Wieviel mehr ist die Madonna in der Volute des Wassenberger Chorgestühls[1]) anbetungswürdig als unsere kleine Verkündigungs-Maria. In den Gestühlsbildern des Domes wendet sich das Interesse viel stärker der Sphäre des weltlichen, ja des häuslichen Lebens zu. Manche Darstellung an Knäufen und Misericordien möchte man nicht mehr „Drolerie", sondern „Genreszene" nennen. Diese besonderen Merkmale der Domgestühlsplastik: das Überwiegen profaner Vorwürfe, die Gleichgültigkeit gegen die symbolischen Gehalte altüberlieferter Formen, dagegen das viel größere Interesse für das rein Anschauliche und der vorwiegend schmückende Charakter aller bildhaften Darstellungen erlauben eine ganz bestimmte Aussage. Es sind die Merkmale einer Zeitenwende: Ausleben der dekorativen, nachhochgotischen Stilphase und beginnende Zersetzung mittelalterlichen Geistes. Der erste Schritt auf dem Wege zu Claus Sluter, Meister Bertram, Peter Parler ist getan. Von den Zeitgenossen muß dieser Zwiespalt empfunden worden sein. Man begriff die alten Motive nicht mehr als Vermittler bestimmter Gedanken; man sah aber auch in dem, was die neuere Kunst schuf, eine Profanation der heiligen Stätte. Dafür zeugt die erhaltene Klageschrift eines Abtes Rumpler von Formbach[2]).

Ehe wir an die Formanalyse der Gestühlsplastik, an die Scheidung von Meisterhänden und Werkstätten herangehen, sei noch einmal die stilistische Eigenart des Werkes in seiner Zeit im Verhältnis zu Vorausgehendem und Nachfolgendem verdeutlicht. Es handelt sich um Reliefplastik. Im 13. Jhdt. stehen die Figuren freiplastisch vor der Reliefebene: in sich gerundete, freibewegte Körper auf einer hintergrundslosen Bühne (Reims, Amiens). Mit fortschreitender Zeit wird das plastische Gefühl der Hochgotik immer mehr in eine Kunst der schönen Linie reduziert (vgl. den Lettner von Notre Dame, Paris) und das klassisch-gotische Naturgefühl durch eine neue Abstraktion vom Wirklichen (z. B. Kopf des Wolfram v. Roth, Augsburg, Prophetenköpfe vom Straßburger Westportal) ersetzt. Der Reliefgrund wird Zeichenfläche. Darum wird man zu keiner Zeit so leicht Skulptur der Malerei und Zeichnung gleichsetzen können. Das späte 14. Jhdt. erst öffnet die Gründe und schafft Räume. Dann stellen die Figuren nicht mehr jene abgerundeten Körper dar, die sich gegen den Raum bewahren, oder jene tänzerischen Marionetten, die durch ein harmonisches Spiel von Linien Flächen schmücken, sondern wirken in ihrer Masse, die den Raum verdrängt und in den Raum eingeht (vgl. „schöne Madonnen" oder etwa die Figuren vom Mosesbrunnen in Dijon).

Schlagwortartig könnte man diese zeitlich aufeinanderfolgenden Tendenzen als „plastisch", „linear", „räumlich" bezeichnen, wohl bewußt, daß nur ein Wesentliches, nicht aber die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen damit erfaßt ist. Bedeutungswandlungen anderer Art gehen damit Hand in Hand.

Die Kunst der hohen Gotik ist ihrem Wesen nach kultisch und vorbildlich. Alle Skulptur ist Verwirklichung geistlicher Inhalte in der Gestalt vorbildlich-erhabener, ideali-

[1]) Abb. bei E. Lüthgen, Gotische Plastik in den Rheinlanden, Bonn 1921. Seite 21.

[2]) Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes. S. 280.

sierter menschlicher Figuren. Im 14. Jhdt. bleiben diese Bedeutungen an und für sich bestehen, doch schrumpft in den Händen kraftloserer Geschlechter die Wucht körperhafter Repräsentation in eine mehr ästhetisch-dekorative Kunst unindividueller, im Typischen erstarrender Menschendarstellung zusammen. Darüber hinaus führt das künstlerische Schaffen gegen Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jhdts. zu einer ganz neuen Aufgabe: der Darstellung unkultischen, intimen Lebens und zur Entdeckung individueller Persönlichkeit (vgl. Lettner von Havelberg, Grabower Altar des Meisters Bertram in Hamburg).

Die wesentliche künstlerische Eigenart der Plastik des 14. Jhdts. kann also im Vergleiche mit Vorausgegangenem und Nachfolgendem durch die Begriffe: linear — typisch — dekorativ gekennzeichnet werden. Die Plastik des Kölner Domgestühls läßt sich generaliter mit diesen Schlagworten charakterisieren. In diesen allgemeinen Zügen ist sie mit allen Werken ihrer Zeit verwandt. Da sich aber nichts Lebendiges — und Kunst ist nichts anderes — in starre Schemen einspannen läßt, so hat auch dieses Urteil nur einen Annäherungswert.

II. Die Stilkritik

1. Die gotische Plastik in Köln

Monumentale Architekturplastik ist im mittelalterlichen Köln bis zum Auftreten des berühmten gotischen Figurenzyklus an den Pfeilern des Domchores (geweiht 1322) so gut wie unbekannt. Im 13. Jhdt. vollzieht sich in Frankreich die Entwicklung des hohen gotischen Figuralstiles, der um die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland (Bamberg, Naumburg) übernommen und in bestimmtem Sinne modifiziert wird. In Köln ist die bildhauerische Tätigkeit im 13. Jhdt. nur von geringer Bedeutung. Die hauptsächlichen Denkmäler kölnischer Plastik im späten 13. Jhdt. sind die Chorgestühle. Ihre Schöpfer mögen in enger Verbindung mit französischen Steinmetzen der Dombauhütte (Grundsteinlegung des neuen gotischen Domes 1245) gestanden haben.

Von „kölnischer Art“ in der gotischen Plastik reden wir erst seit dem Auftreten des Figurenzyklus im Hochchor des Domes. Hier sehen wir zum erstenmal einen großen Schöpfer am Werk, der die Kraft besitzt, einer ganzen Generation seinen Stempel aufzudrücken. Die Weihe des Domchores fand 1322 statt. Da die Figuren im engsten Verbande mit der Architektur stehen, nimmt man mit Recht an, daß sie zur Zeit der Weihe vollendet waren. Ihre schon des öfteren ausführlich gekennzeichnete stilistische Prägung bestätigt diese Annahme. Sie lehnt sich in den allgemeinen Zügen an die vorausgehende und gleichzeitige französische Plastik an. Jedoch in ihrer schöpferisch geprägten Eigentümlichkeit, in ihrem im höchsten Maße unkörperlich-dekorativen Charakter unterscheiden sich diese Figuren von allem, was von Zeitgenossen oder Vorläufern in Deutschland oder Frankreich geschaffen worden ist. Der Meister der Domchorstatuen ist sicher kein Franzose. Die Übertreibung aller formalen Ausdrucksmittel ist unfranzösisch. Auch der Gedanke, die Schiffspfeiler mit Statuen zu schmücken, ist selten in Frankreich (Paris, Ste. Chapelle), dagegen aber vielfach — besonders in späterer Zeit (Halberstadt, Prag, Aachen usw.)

— in Deutschland verwirklicht worden. So auch schon in den Chören von Magdeburg und Naumburg und im Freiburger Münster. Was zunächst und unmittelbar an die Werkstatt des Meisters der Domchorstatuen anknüpft, sind Werke kleineren Formates. Vor allem sind es die Altäre von Marienstatt und Oberwesel und die Apostelstatuetten, die in einem modernen Altar in der Apostelkirche in Köln stehen.

2. Die gotische Plastik im übrigen westlichen Deutschland

In Oberwesel — neben Mainz Hauptort mittelrheinischer Plastik des 14. Jhdts. — ist kölnischer Kunst nur noch eine untergeordnete Bedeutung beizumessen neben einer anderen, wichtigeren Einflußsphäre: der oberrheinischen. Deren Zentrum ist Straßburg — Freiburg. Straßburg — bereits seit den dreißiger Jahren des 13. Jhdts. Umschlageplatz französischen Kunstgutes — verfügt um 1300 über die große und bedeutende Werkstatt, die den Figurenschmuck der drei Westportale des Münsters schuf. Sie beeinflußt entscheidend die Plastik der Freiburger Münstervorhalle. In Freiburg selbst entstehen dann als selbständige Schöpfungen eines großen Meisters die Skulpturen des heiligen Grabes in jenem eigentümlichen Stil, den Hamann den „Skelettstil" nennt. Dieser Skelettstil wirkt weiter auf die Plastiken des Oberweseler Lettners und Chorgestühls.

Die Kenntnis dieser verschiedenen Strömungen bildhauerischer Tätigkeit zu Anfang des 14. Jhdts. am Ober-, Mittel- und Niederrhein ist wichtig zum Verständnis unserer Gestühlsplastik. Deren nachhaltigste Quelle ist jedoch in einem anderen, dem Mittelrhein östlich benachbarten Kunstkreise zu suchen, dessen Hauptwerke die Landgrafengräber in der Elisabethkirche zu Marburg und das Doppelgrab der Grafen von Kappenberg in Kappenberg in Westfalen bilden. Hamann hat in seinem Werk über „Die Plastik der Elisabethkirche in Marburg" die besondere Eigenart dieser Schule analysiert und ihre Ausbreitung von ihrem ersten Auftreten an bis zu ihren letzten Werken verfolgt. Er bezeichnet als das Haupt der Marburg-Kappenberger Schule einen Meister, der der Werkstatt der Königsgräber von St. Denis entstammt. Von diesem Hauptmeister (Kappenberger Meister) ist die Figur des Landgrafen vom Marburger Einzelgrab, das Grab der Kappenberger Grafen und die kleine sitzende Madonna mit dem Kinde in der Kirche in Kappenberg. Sein wichtigster Schüler ist der sog. „Ritterliche", ein Deutscher, speziell mainzisch in seiner stämmigeren Art.

Die ganze Gruppe unterscheidet sich schlagend von kölnischer Art. Am reinsten ist der Unterschied in den Frühwerken, den beiden ersten Gräbern, die etwa gleichzeitig mit den Kölner Domchoraposteln entstanden sind. Ganz entgegengesetzt der kölnischen Schlankheit und Feingliedrigkeit sind diese Skulpturen von ruhiger Fülle und Ausgeglichenheit. Alles ist erdgebundener, breiter und fester, dabei zarter im Ausdruck und nuancenreicher. Beide Richtungen, die „Kölner" und die „Marburger": berühren und durchdringen sich dann im Verlauf des zweiten Viertels des 14. Jhdts. und arbeiten – was im folgenden nachzuweisen ist — gemeinsam und nebeneinander am Chorgestühl des Kölner Domes. Doch wird um die Jahrhundertmitte die Marburger Gruppe auch in Köln selbst führend. Ihr Hauptwerk ist der Hochaltar des Domes um 1350.

3. Die stilistische Analyse der Gestühlsplastik

a) Allgemeines über die Beteiligung verschiedener Schulen

Der Vergleich des Kölner Domchorgestühls mit den früheren Kölner Gestühlen zeigte eine Veränderung in Einzelheiten des Aufbaues und im Gesamtcharakter seiner Architektur. Es ist alles schwerer geworden und klarer architektonisiert. Unkölnisch sind die wuchtig gelagerten Wangenbekrönungen. Das entspricht mehr der breit entfalteten schwereren Art der Marburger Gruppe. Die Arkaden an ihren Gräbern, in denen das Trauergefolge seinen Platz hat, sind meist einfach profilierte, kapitelllose Kleeblattbögen. Man vergleiche die Maßwerkdekoration am Bielefelder Grab[1]) mit einer typisch kölnischen, etwa der Architektur des Marienstätter Altars[2]) oder der Baldachine zu Häupten der Domchorstatuen. Hier breitgespannte, sich durchdringende Bogenfolgen mit einfachen Drei- und Vierpässen; darüber eine breite Hohlkehle mit vollen, in weiten Abständen stehenden Rosen. Die gleichen Rosenketten, die auch am Chorgestühl wiederkehren. Dagegen in Marienstatt und an den Baldachinen schlanke, hochstrebende Dienste, wimperggekrönte Fenster, die mit ihrem reichen Maßwerk wie ein Gitter die ganze Fläche überspannen und sich schließlich am Altar von Oberwesel[3]) zu der im einzelnen gar nicht mehr übersehbaren Pracht der durchlaufenden Reihe von 13 Radfenstern steigern.

Den also unkölnischen Gesamtcharakter des Chorgestühls möchte man dahin deuten, daß der führende Meister ein Marburger war. Man stößt am Chorgestühl aber auch bald genug auf Merkmale rein kölnischer Art. Man sehe nur den Maßwerkschmuck des „Vorbaues" der Südseite (Taf. 2a, 70b). Das sind die aus den kölnischen Werken bekannten Formen; selbst die Oberweseler Radfenster treten auf, die ihrerseits wieder von Straßburg (Rose der Westfassade) und von den berühmten Schiffsfenstern der Katharinenkirche in Oppenheim entlehnt sind. Der Zwickelschmuck auf der Rückseite der zweiten Wange dieses Vorbaues (Taf. 70b) zeigt den gleichen kölnisch-mittelrheinischen Charakter. Die unruhige, gleichmäßig ornamentale Füllung einer abgegrenzten Fläche findet sich ganz ähnlich in den Bogenzwickeln der unteren Wangenfelder vom Chorgestühl in Oberwesel. Dessen Formenapparat hat stark auf Köln gewirkt. Die Innenseite der ersten Kölner Stuhlreihe schmückt ein fortlaufender, hin und wieder durch eine kleine vorgestellte Säule unterbrochener Maßwerkdekor in gleichmäßigem Wechsel eines Rosenfensters und eines reich untergeteilten Vierpasses. Im Zentrum beider Ornamente haftet jeweils eine kleine Drolerie. Ganz verwandte Formen des Maßwerks, etwa jene schräg gestellten Dreipässe oder die mit Kreuzblumen besetzten Nasen der halbrunden Bögen in den Rosen finden sich auch an den Chorstuhlwangen von Oberwesel[4]).

Reiners geht nicht darauf ein, verschiedene Hände am Werke festzustellen und lehnt die Einordnung seiner Plastik in eine bestimmte „Schule" ab. Vielmehr erklärt er die westliche deutsche Kunst dieser Zeit als bereits zu allgemein französisch, als zu typisch, um noch eine landschaftsbedingte besondere Eigenart in den einzelnen Werken erkennen zu können. Er verweist auf die Ähnlichkeit der Gestühlsdarstellungen mit französischen Elfenbeinen. Sicher ist das Arbeiten nach ganz bestimmten Typen, die in Form von

[1]) Hamann, Abb. 240. [2]) Hamann, Abb. 440. [3]) Hamann, Abb. 484.
[4]) Hamann, Abb. 481.

Zeichnungen, Vorlagen, Elfenbeinen, Miniaturen usw. von Werkstatt zu Werkstatt wandern, gerade im 14. Jhdt. besonders stark. Daher auch die zunächst auffallende Ähnlichkeit aller gleichzeitigen Werke untereinander. Das gilt natürlich in erster Linie für die Elfenbeine als massenhaft hergestellte und daher schnell im Formalismus erstarrende Exportware. Die Minneszenen am Chorgestühl gehören ganz dem aus der Kleinkunst (Spiegelkapseln, Minnekästen) bekannten Typenschatz an. Des weiteren ließen sich noch viele Formanalogien zwischen unseren Gestühlsplastiken und Elfenbeindarstellungen nachweisen. Doch würde man dem eigentlichen Charakter des Werkes nicht gerecht, wenn man sich mit dem allgemeinen Hinweis auf solche Zusammenhänge begnügen wollte. Statt des Bekannten, Immerwiederkehrenden, gilt es vielmehr das Neue, Sonderartige zu erfassen. Schon Lübbecke[1]) weist darauf hin, daß eine große Werkstatt vieler Hände an diesem Gestühl gearbeitet haben muß und daß „schlanke überstreckte Figuren im Stile des Meisters der Domchorapostel dicht neben stämmigen, oft zu kurzen Gestalten aus der ihm folgenden Zeit stehen". Wir wollen versuchen, dieses Urteil zu vertiefen, die Spuren der einzelnen Hände zu verfolgen. So nur werden die einst am Werke tätigen Kräfte wieder lebendig. Da die Zeit der Entstehung des Gestühls bis dicht an die Mitte des Jahrhunderts rücken muß, so ist der Unterschied beider Stilrichtungen (der Kölner und der Marburger) nicht mehr so offensichtlich wie am Anfang der Entwicklung der Schulen. Die gegenseitige Berührung bei der gemeinsamen Arbeit am Gestühl, die Tendenz der Zeit zum Dekorativen führt eine Annäherung von beiden Seiten herbei.

b) Der erste „Marburger" Meister

An der zweiten Wange der Nordseite (N. B.) treffen wir auf den besten Meister am Gestühl, sicherlich auf die stärkste künstlerische Persönlichkeit. Aus der Ferne betrachtet (Taf. 4a), erweckt das Stück den Eindruck, als hingen in einem vierfachen Rahmengestänge Teppiche mit kreisenden flächenüberspannenden Mustern. Der Schüler, der die Glocken schwingt (Taf. 9), erinnert unmittelbar an Werke der Marburger Gruppe. Sein Körper ist breit und gedrungen; flach liegt das Gewand über Schulter und Brust, bis es sich der Tiefe zu in einzelne kurvig streichende Faltenstege zusammenzieht und in reicherem Fall über die Kniee zu Boden sinkt oder, besser gesagt, wie ein Vorhang an den Knieen und noch ein drittes Mal an der Bank aufgehängt ist. Der Körper des Jünglings zeigt jene leise Schwingung, wie sie auch den Rittern der Marburger Gräber[2]) eigentümlich ist. Er erweckt wie sie den Eindruck, als hingen die Beine nur lose pendelnd im Kniegelenk, als schwängen sie vom gleichen Impulse getrieben nach einer Seite, während sich Kopf und Oberkörper gerade in anderer Richtung biegen. Dadurch kommt eine Ponderation in die Figur, die dem „Kölnischen", seinen einseitig gebogenen, in ungelöster Spannung gehaltenen Körpern fremd ist.

Die besprochene Figur findet ihr nächstes Vergleichsstück in der Madonna von Weeze[3]), die ihrerseits unmittelbar von der Kappenberger Madonna[4]) inspiriert ist. Frappant ist die Übereinstimmung der Köpfe, dieser typischen Gesichter mit dem sehr runden Umriß, dem in das Untergesicht einsinkenden Mund, den etwas ge-

[1]) F. Lübbecke, Die gotische Plastik in den Rheinlanden. Heitz, Straßburg 1910, Nr. 133.
[2]) Hamann, Abb. 156. [3]) Hamann, Abb. 281. [4]) Hamann, Abb. 279.

blähten Nüstern, von denen aus kleine gebogene Falten zu den Mundecken laufen. Auch die starken Backenknochen sind ihnen gemeinsam und die schmalen, scharfen, in ziemlich tiefer Mulde liegenden Augen. Das Motiv des Gewandes über den Knieen und Füßen ist fast identisch. Wir finden es ganz ähnlich bei der Maria von der Krönung[1]) und mehr noch von der Anbetung[2]) des Hochaltars. Die Kappenberger Madonna steht am Anfang, körperhaft, ursprünglich und frisch, erfinderisch in den Motiven und in ihrem Habitus noch vom großen Geiste des 13. Jhdts. beseelt. Die Madonna von Weeze ist ein Abglanz davon; fleißig sind die Motive kopiert, aber die Unmittelbarkeit und Frische hat einem gewissen kühlen Schematismus Platz gemacht (man vgl. nur den Gewandzipfel unter dem linken Knie in Kappenberg mit dem in Weeze). Die Glieder, die in den Raum vorstießen, sind hier ängstlich an den Körper gepreßt; das Gewand ist mehr Draperie, die den Körper verdeckt, hat nichts mehr von der körperhaften, körperbetonenden Energie des Mantels der Kappenbergerin. Mit der Madonna von Weeze tritt der Marburger Stil bereits in seine dekorative Phase ein. Die Reliefs der Lehrer und Schüler sind darin noch ein Stück weiter und rücken an die Arbeiten des Hochaltars heran, die sich um die Anbetung der Könige gruppieren. Der Lehrer des linken Reliefs (Taf. 9) ist der Bruder des alten Königs, der dem Kinde huldigt. Andererseits sehe man die nahe Verwandtschaft dieses Lehrers mit der sitzenden Maria[3]) vom Marburger Lettnerfragment, die auch als Schulwerk des Kappenberger Meisters gelten muß. Im rechten Relief der Wange N. B. (Taf. 10) entrollt der Lehrer eine Schriftrolle, die wie ein kleiner Teppich anmutet, den er vor sich ausbreiten möchte. Über seinen vorgestreckten Arm hängt der Mantel und verdeckt die Gelenke, ganz ähnlich wie bei der Jungfrau aus der Anbetung vom Hochaltar. Sein Schüler hat den kugeligen Kopf mit den aufgeblasenen Backen und den großen, ganz sichtbaren Ohren des Christuskindes von Weeze. Von seiner Schulter hängt der Mantel in ungebrochenem schweren Fall (vgl. eine Tumbenfigur vom Marburger Einzelgrab)[4]) bis zum Fuß herunter. Darin äußert sich eine Energie und Standfestigkeit, die über die Flauheit der Weezer Madonna hinausgeht, die gleiche Energie, die in den prachtvollen Rittern dieser Wangenbekrönung (Taf. 12, 13) steckt. Die stemmen und wenden sich, springen vor und weichen zurück in einer überzeugend und nacherlebbar vorgeführten Sichtbarkeit ihrer körperlichen Aktionen. Wie marionettenhaft wirken dagegen etwa die Männer in der Volute S. B. (Taf. 27, 29). Hier lebt noch die urwüchsige Kraft des „Ritterlichen“[5]) vom Marburger Einzelgrab. Es erscheint als ein Widerspruch, daß diese Ritter und die Reliefs mit ihrer augenfälligen Tendenz zum Dekorativen von einer Hand sein sollen. Aber gerade in der Einordnung der Figuren in die Volute, wie sie vollkommen in die Form verschmolzen sind, zeigt der Meister seine Kunst im Dekorativen. In den kleinen Szenen der beiden Schmalseiten der Volute (Taf. 11) bricht der Drang nach Drastik und Gestaltung unmittelbaren Lebens durch. Wunderbar ist die Unterordnung des Bildhaften unter die Architektur des Möbels vereint mit der Darstellung ungezügelter, „ordinärer“ Menschen. Hier erlaubt sich der Meister eine Charakterisierung der Gesichter, die von Leidenschaften gezeichnet sind.

---

[1]) Hamann, Abb. 359. [2]) Hamann, Abb. 373. [3]) Hamann, Abb. 327. [4]) Hamann, Abb. 200.
[5]) Hamann, Abb. 192.

Im Zwickel der Wange (Taf. 14a) sitzt das geigende Mädchen mit dem typischen Kopf und der modischen Frisur; in der Organisation ihres Gewandes, den glatten Partien, die durch runde Mulden und luftgefüllte Stoffgeschiebe unterbrochen werden, vergleichbar am ehesten dem Ritterlichen aus dem Trauergefolge am Grabe Heinrichs I. in Marburg. Auch der schreitende Mönch, der auf der Armlehne hockt, ist von der Hand des gleichen Meisters. Wir treffen diesen nun an den Wangen nicht mehr wieder; wohl aber muß ihm eine bestimmte Gruppe von Misericordien und Knäufen zugeschrieben werden. An ihre Spitze möchte ich die Misericordie N. II. 2, das vom Rücken gesehene tanzende Mädchen (Taf. 61a) stellen. In wundervoller S-Linie schwingt der Körper. Fast verschwindet er unter der reichen Draperie des Kleides, die sich mit den eleganten Falten des Vorhanges zu einer Einheit schwebender, ornamental verspielter Linien mischt. Die Organisation des Gewandes scheint direkt entlehnt von einer klagenden Frau vom Einzelgrab in Marburg[1]); das umklappende Obergewand der Tanzenden, das wie eine Schärpe über die Hüfte fällt, ist ein Abbild des breiten Mantelzipfels bei der Marburger Trauernden. Auch eine hl. Katharina[2]), die den Figuren des Domhochaltars unmittelbar verwandt ist, steht der Tanzenden sehr nahe. Das Gesicht der Katharina wiederholt sich ganz ähnlich an der Misericordie N. I. 17 (Taf. 53b), nur ist es dort noch um ein weniges mehr in die Breite gedrückt. Das Köpfchen der Misericordie N. I. 15 (Taf. 53a) ist vom gleichen Meister. Große Ähnlichkeit besteht mit der Kappenbergerin, nur haben die Züge hier eine größere Gewöhnlichkeit, die durch den ganz anderen Vorwurf und durch seine späte zeitliche Stellung bedingt ist. Die Augen sind weiter geöffnet, sind nicht mehr so „französisch" wie die feinen, dem Viertelmonde ähnlichen Augen der Madonna. Ihr Lächeln ist einem weniger allgemeinen, mehr bäurischen Ausdruck gewichen. Am stärksten ist die Verwandtschaft des Kopfes N. I. 15 mit dem des kleinen Isaak vom Marburger Lettner[3]). Die Verschiedenheit des Materials und der fragmentarische Erhaltungszustand des Marburger Stückes schwächen den Vergleich etwas ab. Es bedeutet dem Meister der Misericordie nur einen Schritt, um dem typischen Gesicht eine individuelle oder vielmehr charakteristische Note zu geben, wie etwa dem Kopf des „Philosophen", Knauf N. I. 13 (Taf. 50). Der zeugt von dem Drang und Willen, eine seelisch bewegte Individualität darzustellen, ihre ganz persönliche psychische Regung im Gesichte widerzuspiegeln. Dies Phänomen finden wir in der gleichen Zeit bei dem Trauernden des Münstereifler Grabes[4]), der sich in der Aufwallung des Schmerzes in die Hand beißt, oder in dem wundervollen petrushaften Kopf des Philippus vom Marienstatter Hochaltar[5]). Das sind wiederum bedeutsame Merkmale einer Kunst, die an einer Wende steht, Merkmale, die von mittelalterlicher Gewohnheit fortführen und vorausweisen auf die intimisierende Kunst des späten 14. Jhdts.

Noch einige weitere Misericordien und Knäufe sind in enger Anlehnung an die Art dieses „ersten Marburger Meisters" am Gestühl entstanden. Zunächst jene schönen Masken N. I. 6 (Taf. 43a), N. II. 1 (Taf. 55b) und N. II. 13 (Taf. 68a), die das Gesicht der Misericordie N. I. 15 noch ein wenig mehr vergröbern. Weiterhin wird dreimal [Mis. S. II. 8. (Taf. 87d), N. I. 16 (Taf. 54b) und N. II. 16 (Taf. 69a)] der Vorwurf von Zwitterwesen mit tierischem Unterleib variiert. Wie das Gewand um die Brust und die

[1]) Hamann, Abb. 201. [2]) Jetzt im Landesmuseum zu Darmstadt. Hamann, Abb. 360.
[3]) Hamann, Abb. 337. [4]) Hamann, Abb. 263. [5]) Hamann, Abb. 446.

einsinkende Taille fließt und sich dann in wenigen eleganten klaren Zügen um den mächtig schwellenden Unterkörper drapiert, wie diese Wesen in die dekorative Form der Misericordie gefesselt werden, ohne auch nur etwas von ihrer überzeugenden Lebendigkeit einzubüßen, darin offenbart sich die besondere Kunst dieser Marburger Gruppe.

Weiter gehören ihr an: der knieende Glockenspieler vor dem beliebten Hintergrund lebhaft sprießender Lanzettblätter (N. II. 6) (Taf. 62a) und das schon genannte Mischwesen mit dem typischen Mädchenkopf (N. I. 17) (Taf. 53b), das breit in einem trapezförmigen Umriß entwickelt ist, wie der Meister es aus französischen Vorbildern gelernt haben wird. Schließlich jene sinnende Zitherspielerin (N. I. 7) (Taf. 43b), die deutlich beweist, daß der Meister sich dem Einfluß der großen Kölner Kunst nicht verschlossen hat. Die Anordnung der Gewandschüsseln über dem Leib scheint der Maria vom Hochchor[1]) abgesehen. Aber noch offensichtlicher ist seine Beziehung zur Marburger Lettnerplastik. Da ist dieselbe breite Fülle der Körper und des Stofflichen, dieselbe Erdhaftigkeit, die so bezeichnend für diese Stücke der Gestühlsplastik ist. Im einzelnen möge man mit der zuletzt besprochenen Misericordie (N. I. 7) die stehende Figur vom Marburger Lettner[2]) vergleichen, die ihren Mantel um den rechten hochgewinkelten Arm gezogen hat. Gerade dieses Motiv und seine besondere Gestaltung mit der hinter dem Ellenbogen noch einmal tütenhaft gestauten Stoffmasse ist sehr ähnlich, wie auch die Struktur der luftgefüllten voluminösen Gewandfalten über dem Leib. Man kann auch das nur noch im Torso erhaltene Bruchstück einer Marburger Lettnerfigur[3]), deren Gewand straff über den Körper gezogen und nur in einigen Wellen und einer stärker herausgehobenen Faltenschüssel stofflich charakterisiert ist, mit den drei Zwittern [N. II. 16 (Taf. 69a), N. I. 16 (Taf. 54b), S. II. 8 (Taf. 87d)] vergleichen.

Auch an den Knäufen hat dieser Meister seine Kunst erprobt. Der hockende Philosoph der Lehne N. I. 13 ist schon besprochen worden. An seinen Rücken gelehnt, sitzt ein ähnlicher Alter; wundervoll sparsam sind die Mittel, aus denen er geformt ist. Ein paar schleppende Falten um den Schenkel verstärken den Eindruck des Alters und der Müdigkeit, der aus dem Gesicht und aus der ganzen körperlichen Haltung spricht. Die Knäufe N. I. 1, 11, 14, 15, 17 (Taf. 40a, 48a, b, 51b, 49a, b) müssen hier angereiht werden.

c) Der Meister der Wurzel Jesse

Der Meister der Reliefs an der ersten Wange der Südseite (N. A.) (Taf. 23) läßt sich direkt zu einer am Hochaltar tätigen Hand in Beziehung setzen. Christus von der Krönung Mariä[4]) des Altars ist überschwemmt von weichen, teigigen Stoffmassen, die — alle körperliche Form negierend — in vielen Schiebungen und selbständig kreisenden Säumen über Kniee und Schenkel fallen. Nicht anders ist es bei dem liegenden Stammvater Christi im linken Wangenfelde (Taf. 23a) der Fall. Wie eine zähe weiche Masse verteilt sich das große Tuch über die Fläche; von den Enden des Lagers fällt es in übertriebenen Häufungen von Falten herunter. Der Oberkörper des Ruhenden ist nackt, die Hände mit kurzen, wie von der Schere gleichmäßig abgeschnittenen Fingern liegen flach an den Leib gedrückt, die gleichen Hände der betenden Maria von der Hochaltarkrönung. Der Kopf Jesses,

[1]) Hamann, Abb. 443. [2]) Hamann, Abb. 330. [3]) Hamann, Abb. 332. [4]) Hamann, Abb. 359.

deutlicher noch der Abrahams im anderen Vierpaß (Taf. 23b), dieses längliche Viereck mit den schmalen Augen, welche auf einer Linie liegen, die knopfartige Locke inmitten des Haaransatzes, die über die Schulter fallenden Haare, der kurze breite Bart, das alles sind dieselben flächenhaften Züge auch des Gesichtes vom krönenden Christus oder etwa von Johannes dem Täufer des Hochaltars[1]). Man ist geneigt, die gleiche Hand an diesen Stücken des Gestühls und des Altars anzunehmen.

d) Der Meister der Volutenverkündigung

Eine dritte „Marburgische" Gruppe am Chorgestühl steht etwa zwischen den Arbeiten der beiden vorhergehend beschriebenen Meister. Sie ist vor allem an der Bekrönung der Wange S. D. (Verkündigung an Maria und Opfer Kains und Abels, Taf. 34) am Werk. Die kleine Madonna stimmt in der Organisition des Gewandes bis in alle Einzelheiten mit einer dem Hochaltar angehörenden Figur, einem buchhaltenden Propheten[2]), überein. Der Mantel fällt von den Schultern zu beiden Seiten herab, ist zur Linken über den Arm genommen, der das Buch an die Brust preßt, wird vom rechten Arm an den Leib geklemmt und gerafft, so daß sein Saum in Bögen und Kurven flach über das rechte Bein herabfällt. Das Untergewand ist gegürtet und schlägt seine große, bis nach unten durchgehende, von den Trauernden des Marburger Doppelgrabes her bekannte Falte über den vorgestreckten Leib. Von diesen Marburgern übernimmt die Madonna auch die einseitige Biegung des Körpers und die ihr mit einem Ruck entgegengeworfene Neigung des Kopfes. Von der kleinen Maria des Chorgestühls aus geht ein direkter Weg zu den spätesten Werken der Marburger Gruppe. Man vergleiche mit ihr etwa die stehende Madonna mit dem Kinde des Kaiser-Friedrich-Museums[3]). Sehr bezeichnend für die Stilphase der Gruppe ist auch das Blattwerk der Volute, wulstig und bucklig mit gekräuselten Rändern, eher der Form von Morcheln als frischen Blättern ähnlich. Wie sehr drückt sich doch in allem Laubwerk am Gestühl das Spezifikum dieser Kunst aus der Mitte des 14. Jhdts. aus, wie sehr ist es entfernt von den organisch, wie zufällig sprießenden, naturalistischen Blättern des 13. Jhdts. (vgl. etwa Naumburg). Selbst ein noch so prachtvoll lebendiges und prägnant geschnittenes Blatt wie das im rechten Vierpaß des Stuhles S. I. 13 (Taf. 81d) ist umgeformt in ein Ornament, das für eine bestimmt begrenzte Fläche zugeschnitten und ihr aufgelegt zu sein scheint. Damit es schillert im Spiel von Licht und Schatten, laufen in gleichmäßigen Abständen konzentrische Wellenzüge darüber hin. Alle Blätter am Gestühl zeigen diese Ondulation, die zwar besonders typisch für die Blätter der Marburger Gruppe ist (vgl. Marburger Lettner oder die kleinen Zwickelfüllungen an der Tumba Heinrichs I. in Marburg), die aber in dieser Zeit schon allgemein in der westlichen Kunst zu finden ist.

Auf der Rückseite der Volute S. D. (Taf. 34b) stehen sich die Opfernden, Kain und Abel, gegenüber. Bei dem voluminösen und doch straff geschnittenen Gewande Kains denkt man unwillkürlich an den Schurz des Calderner Kruzifixes[4]), jenes prachtvollen frühen Werkes der Marburger Schule. Ganz ähnlich sind bei beiden die Art der Hakenfalten über dem Schenkel, die senkrechten Streckfalten über dem hochgestellten Bein

[1]) Hamann, Abb. 367. [2]) Hamann, Abb. 369. [3]) Hamann, Abb. 228. [4]) Hamann, Abb. 234.

und jene zügige Linie, die das linke Knie umschreibt. Im Kain steckt die gleiche stämmige Festigkeit. Den Kopf Abels muß man mit dem des dienenden Engels links zu Häupten Heinrichs I. in Marburg vergleichen. Die Verwandtschaft ist evident.

Als ein Musterbeispiel dieser Richtung am Gestühl möge eine Anzahl kleiner Arbeiten an Sitzpässen, Misericordien und Knäufen gelten. Da sind zunächst die Pässe des Stuhles S. I. 6 (Taf. 73a, b). Der Bogenschütze zeigt, wenn auch abgeschliffen und dem kleinen Maßstab entsprechend vergröbert, die gleiche Disposition des Untergewandes wie Kain. Sein Kopf hat die merkwürdig scharf geschnittenen Einzelformen, wie sie auch dem Kopf des Calderner Kruzifixes eigentümlich sind. Die Jungfrau mit Einhorn und dem riesigen Spruchband im Nebenfelde hat eine Schwester in der „terra" aus dem linken Paß von N. I. 12 (Taf. 52a) und ihre direkten Parallelen in den beiden sitzenden Figuren am Stuhl N. II. 5 (Taf. 57b). Wie da alles breit in die Fläche gezogen wird, darin äußert sich wieder die Tendenz zum Dekorativen, die überall bei den Marburgern am Gestühle offensichtlich ist. Sehr bezeichnend dafür sind auch die beiden Würfelspieler von N. II. 3 (Taf. 57a), die sich raufen. Ihre Glieder sind so symmetrisch in die Buchten des Passes verteilt, daß sie ein Ornament beschreiben. Ihre Nacktheit eines breiten, wenig gegliederten Oberkörpers erinnert wiederum an die des Calderner Kruzifixes. Ohne mich auf die Urheberschaft eines einzelnen Meisters zu versteifen, möchte ich hier die „Tugend" der Mis. N. II. 10 (Taf. 64b) und eine Gruppe von tanzenden Mädchen an den Misericordien N. I. 3, N. I. 18, N. II. 5, S. I. 7, S. I. 10, S. II. 4 (Taf. 38b, 60, 61b, 76a, 80a, 87c) und am Knauf N. II. 8 (Taf. 66a) anreihen. Die Wege führen unmittelbar nach Marburg zurück. Man vergleiche etwa die Misericordie S. II. 4 (Taf. 87c) mit der händeringenden Trauernden vom Marburger Einzelgrab[1]). Die gleiche Fülle des Körperlichen, die gleiche Art, mit dem vorgestellten rechten Bein das Gewand zur Seite zu schieben, wie es auch für die Tänzerin N. I. 3 (Taf. 38b) charakteristisch ist. Hierher gehört auch das kleine Liebespaar im rechten Vierpaß des Stuhles N. I. 14 (Taf. 52b), Figuren, die sich so unmittelbar volkshaft und „intim" gebärden, daß man sie ohne Umweg mit den spätesten, schweren und breiten Statuen des Hochaltars (vgl. Simon)[2]) vergleichen kann, für die dasselbe gilt, daß sie „ungotisch" und unmittelalterlich sind.

Weitere Beispiele für diese Gruppe sind die kleinen Pässe der Stühle N. I. 2, 10, 16, 18, N. II. 1, 11, 13, S. I. 12 und S. I. 16 (Taf. 42c, 45b, 56a, b, 58b, 67a, 68b, 81c, 83b) und N. II. 9 (Taf. 65) mit dem knochennagenden Hund, der ganz ähnlich zu Füßen des Ritters am Grabmal in Bielefeld[3]) vorgebildet ist.

e) Der Abraham-Meister

Obgleich die Mehrzahl der Arbeiten am Werke von heimischen Kräften ausgeführt worden ist, habe ich die Spuren der auswärtigen — der „Marburger" — zuerst verfolgt und Beispiele ihrer Art herausgestellt, da ihr Charakter scharf ausgeprägt ist, während die Stücke kölnischer Art zwiespältiger sind, weniger in den Bahnen einer einheitlichen Tradition liegen. Darum wird deren Eigenart deutlicher, wenn das Auge sich vorher auf einen anderen, ausgesprochen sonderbar gekennzeichneten Formentypus eingestellt hat.

[1]) Hamann, Abb. 200. [2]) Hamann, Abb. 385. [3]) Hamann, Abb. 240.

Am augenfälligsten äußert sich kölnische Art in den Reliefs an den Pfeilerverschalungen, bei der Vertreibung aus dem Paradiese (Taf. 36) und bei Abrahams Opfer (Taf. 22a). Große, schlanke, schmalschultrige Gestalten, stärker isoliert auf den Reliefgrund geheftet, inspiriert wohl hauptsächlich durch Vorbilder statuarischer Einzelfiguren, unterscheiden sie sich schlagend von Figuren Marburger Provenienz, die ganz anders in die Fläche verschmolzen sind. Dennoch ist die Körperlichkeit bei den Kölnern nicht überzeugender. Sie muten an wie Gliederpuppen mit unnatürlich schlanken und gestreckten Proportionen und sehr beweglichen Gelenken. Sie stehen nicht fest auf dem Boden, sind nicht dem Gesetz der Schwere unterworfen, sondern wirken eher wie Marionetten, die an Schnüren hängen und gerade so weit herabgelassen werden, daß ihre Füße den Boden berühren. Diese tänzerische Bewegtheit der Figuren macht die Körper selbst zu einem Spiel von Linien, zum Zierat.

Der Engel aus der Vertreibung hat sein bestes Vergleichsstück in dem Johannes[1]) (mit dem Ölkessel) aus Marienstatt, der seinerseits von den Kölner Hochchorstatuen ab- und sicher auch mit der Oberweseler Lettnerplastik[2]) zusammenhängt. Kölnisch ist die einseitige Biegung der Figur, die Drapierung ihres Mantels, kölnisch ist, wie dieser um den Körper herumgeschlagen, an der eingebogenen Seite viele Schichten größerer und kleinerer Hängefalten erzeugt und über den emporgenommenen Arm der anderen Seite herüberhängt. Ganz Ähnliches ist von Körper und Gewand des Engels zu sagen. Doch wird bei ihm das Motiv der vielen Beugefalten auf die aktive Körperseite verlegt und dadurch eigentlich sinnlos. Auch die Art, den Gewandsaum durch plötzliche Knickung der Vertikalfalten unmittelbar über den Füßen mit dem Boden zu verklammern, ist diesem Kunstkreise eigentümlich. Die kleine Falte im Obergewande unter dem Halse, die größer noch bei Abraham auftritt, findet sich auch bei der Lettner- und Chorgestühlsplastik in Oberwesel. Doch sind im übrigen keine wesentlichen Beziehungen dieses Meisters dorthin nachzuweisen. Sein Stil ist genügend belegbar als „kölnisch" zu bezeichnen, soweit nicht überhaupt in vorhergehender Zeit durch die Arbeiten kölnischer Meister am Mittelrhein gewisse Mischformen kölnischer und Freiburg-Oberweseler Elemente entstehen. Dafür sprechen am ehesten die Köpfe. Der pausbäckige Kopf des Engels ist dem des Marienstatter Apostels (Johannes) verwandt in dem gleichmäßig herumgelegten Kranz der Haare und dem kleinen Untergesicht, in dem der Mund fast verschwindet. Einen sehr ähnlichen Kopf finden wir bei den schönen musizierenden Engeln vom linken Oberweseler Altarflügel[3]) und bei den Frauen des dortigen heiligen Grabes[4]). Daneben existiert der schmale Kölner Kopf weiter fort, wie ihn der Abraham an der Pfeilerverschalung hat mit dem langen flammenden Bart und der zu je einer riesenhaft ausschlagenden Locke reduzierten Haupthaarfülle der Hochchorapostel[5]). Auch die Runzeln der Stirn findet man dort wieder. Die gleichen, dem Abrahams direkt verwandten Köpfe haben auch die jüdischen Männer der Reliefs von Wange N. C. (Taf. 15). Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß sie von der gleichen Hand geschnitzt sind. In ihrer körperlichen Gestrecktheit, in den langen, gleichmäßig fallenden Röhrenfalten ihrer Gewänder, in der Art und Weise ihrer Aktionen sind sie dem Abraham unmittelbar vergleichbar. Außer dem schmalen langbärtigen

[1]) Hamann, Abb. 451. [2]) Hamann, Abb. 482.
[3]) Hamann, Abb. 483. [4]) Hamann, Abb. 485. [5]) Hamann, Abb. 447.

und dem „Oberweseler“ Gesichtstypus dieser Gruppe gibt es noch einen anderen, der anscheinend nur zur Charakteristik jugendlicher Gesichter dient. In der Darstellung von Abrahams Opfer haben Isaak und die Engel, die aus den Wolken stoßen, kugelrunde Gesichter, denen die kölnische Locke etwas spärlich aufsitzt. Man denkt hier unwillkürlich an die breiten Köpfe der Baldachinengel[1]) über den Hochchorstatuen (vgl. B. Hertel, Bildwerke des Kölner Doms, Bd. I, Taf. 22). Denen steht sehr nahe ein kleines Köpfchen aus Stein, das im Schnütgen-Museum aufbewahrt und als „französisch“ bezeichnet wird. Diese Bezeichnung scheint uns unberechtigt. Der Charakter des Köpfchens ist durchaus kölnisch; grade am Chorgestühl begegnet man ihm häufig. Man sehe etwa den Kopf des Prassers im rechten Relief der Wange N. A. (Taf. 5). Mit diesem ist die Verbindung von den Reliefs der Pfeilerverschalungen (Abrahams Opfer und Vertreibung aus dem Paradiese) zu den Prasserreliefs (Taf. 5, 6) gegeben. Bei aller Verwandtschaft mit Abrahams Opfer müssen die Prasserdarstellungen von einer anderen Hand dieser Werkstatt stammen. Den Stil des Abraham-Meisters charakterisiert eine spezifisch harte, trockene und sparsame, fast möchte man sagen im Vergleich mit den anderen Stücken gleicher Werkstatt: altertümliche Art. Daß die Drolerien unter dem Abrahamrelief nicht — wie alle anderen an der entsprechenden Stelle — in Vierpässe eingeschrieben, sondern nur durch einen gemeinsamen rechteckigen Rahmen eingefaßt sind, läßt annehmen, daß dies Relief am Anfang des ganzen Werkes steht. Die Hand des Abraham-Meisters erkennt man untrüglich auch am Zwickel der zweiten Wange vom „Vorbau“ der Nordseite (Taf. 14b) (der Adler fliegt mit seinem Jungen der Sonne entgegen) und an dem ihm anliegenden Knauf (Simson mit dem Löwen). Wie spröde und nackt wirkt dieser Zwickel im Vergleich mit seinem schon besprochenen Gegenstück auf der Südseite (Taf. 70b), das an den Stil von Oberwesel erinnert. Genau der gleiche Unterschied äußert sich auch in der Maßwerkdekoration der äußeren Wange der Vorbauten von Nord- und Südseite. Hier (Nordseite) (Taf. 2b) eine sparsame Fassung, die der Art des Abraham-Meisters entspricht, dort (Taf. 2a) jene komplizierte Vielfältigkeit, die der Architektur des Oberweseler Altars abgesehen ist.

f) Der Meister der Prasser

Wenn auch nicht vom Abraham-Meister selbst, so entstammen die Prasserreliefs (Taf. 5, 6) doch einer Hand, die in der gleichen kölnischen Tradition erzogen worden ist. Wie das große Tuch über Körper und Bett des Sterbenden gezogen ist, das entspricht der Anordnung des Mantels vom opfernden Abraham. Ein Vergleich mit dem ruhenden Jesse der Wange S. A. (Taf. 26a) beweist den Unterschied von Marburger Art. Das entsprechende Auf und Ab der Arme und Hände erinnert an die Gesten Adams und Evas (Taf. 36). Die graphisch-schönen Säume der Bettdecke leiten weiter zu den Reliefs der Wange N. D. (Taf. 18, 19). Das Gewand des sitzenden Kaisers Trajan gibt ein Musterbeispiel für diese zeichnerischen kölnischen Säume. Man wird an die „Mailänder Ma-

[1]) Über deren evtl. Zusammenhänge mit Freiburg vgl. H. Beenken, Bildhauer des 14. Jhdts. am Rhein und in Schwaben. Leipzig 1927.

donna“[1]) erinnert, wird auch erinnert an den Bartholomäus[2]) des Marienstatter Altars. Sehr ähnlich ist die Struktur der schmalen Schüsseln und der gratigen Falten, die die eingeritzten Gewandsäume durchschneiden. Auch die Art, den Mantel straff um den Körper zu ziehen, ist die gleiche. Der stehende Jüngling neben dem Kaiser hat wieder den Kopf des Johannes vom Marienstatter Altar[3]). König Salomo im rechten Vierpaß der Wange N. D. (Taf. 19) mit den aufgeblähten Backen des Engels von der Vertreibung aus dem Paradiese (Taf. 36) und den ausschlagenden Locken des Prassers (Taf. 5) ist so unzweifelhaft kölnisch wie der schlanke Henker neben ihm in seiner übertrieben einseitigen Körperbiegung. Die verschränkten Arme Salomons kennen wir schon von den schmausenden Prassern. Die unruhige Disposition der Gewänder, etwa der stehenden Frau und des Königs, das plötzliche Ausschlagen einer starken eckigen Gewandschüssel, die im großen Stile bei den Statuen des Hochchores ausgebildet wurde, sind weitere bezeichnende Merkmale dieser kölnischen Gruppe.

g) Der Meister der sitzenden Paare

Bei den Reliefs der Wange S. B. (Taf. 27, 28) ist diese Unruhe der Gewandorganisation am augenfälligsten. Auch sie leitet sich her aus dem ursprünglichen Vorbild der Hochchorstatuen. Aber hier tritt ein ratloses, stockendes, widerspruchsvolles Zusammensetzen der Figuren aus lauter einzelnen Stücken, ein Hin und Her von Linien, die sich totlaufen, an Stelle der bei allem Reichtum der Motive doch noch einheitlich-zügigen Organisation der monumentalen Statuen. Die beiden sitzenden Paare der Wange S. B. stehen der Art der vorher beschriebenen Reliefs aus kölnischer Werkstatt nahe; es genügt, auf die impertinent pausbäckigen Gesichter mit den kurzen Haarschöpfen des rechten Paares (Taf. 28b) hinzuweisen oder auf die kleinen zeichnerischen Ringelsäume der herabhängenden Mäntel oder weiter auf die Gestikulation der Hände und die Ähnlichkeit der Drolerien in der unteren Wangenzone mit denen an den Verschalungsreliefs — dennoch eignet ihnen ein besonderer Charakter, der eine andere Hand der kölnischen Gruppe am Werke annehmen läßt. Wiederum weisen verwandte Züge auf einen Zusammenhang mit späterer Oberweseler Kunst, mehr allerdings auf Gemeinsamkeiten gleicher Zeit als auf eine direkte schulmäßige Beziehung. Die Madonna aus Enghöll — heute im Pfarrhaus zu Oberwesel — zeigt die gleiche Zerstückelung in der Gewanddisposition, die gleiche Abwechslung glatter oder nur durch verwirrende Kreuz- und Querschnitte belebter Partien mit plötzlich hervorstoßenden voluminösen Bäuschen und Überfällen des Mantels, die sich im selbständigen Spiel dekorativer Muster ergehen und den Körper dahinter völlig verschleiern, anstatt ihn zu betonen. Eine ähnliche Unruhe der Oberfläche und sichtliche Erlahmung der plastischen Energie zeigen auch die Apostelstatuetten aus St. Aposteln[4]).

Die Minnereliefs der Wange S. C. (Taf. 31) stehen den eben besprochenen Darstellungen von S. B. am nächsten. Wie die Figuren schlank und vereinzelt im Relief stehen, wie sie sich biegen und in eleganten Posen einander zugeordnet sind wie zwei Partner eines Contretanzes, das ist wieder echt kölnische Art. Der Laute spielende Jüngling

[1]) Hamann, Abb. 441. [2]) Hamann, Abb. 448. [3]) Hamann, Abb. 451. [4]) Hamann, Abb. 438.

im rechten Relief (Taf. 31b) mit dem um Brust und Schultern eng anliegenden Gewande und dem vorgestellten, ganz deutlich sichtbaren linken Bein erinnert an die merkwürdig einfachen und schlichten Figuren des Oberweseler heiligen Grabes[1]). Das Gewand fällt schwer und flüssig am Körper herab; erst von der Taille an beginnt es sich in einige dünne, vertikal durchgehende parallele Röhrenfalten zu schichten, die senkrecht herabfallen. Beziehungen zum Mittelrhein zeigt auch das Mädchen im Zwickel der Wange N. D. (Taf. 21a); die gleichen, eben besprochenen Merkmale bei deutlicher Verwandtschaft mit einer hl. Katharina aus Mainz, die ihrerseits direkte Vergleichsstücke in den drei weiblichen Heiligen aus Boppard (Schnütgen-Museum Köln) und entferntere in den Figuren des Oberweseler heiligen Grabes besitzt. Ähnliche Züge finden sich auch bei der Tanzenden des rechten Reliefs S. C. (Taf. 31b), nur hier vermehrt um die geschlängelten Säume und um jene verwirrende Draperie des Gewandes am Boden, die aus den Reliefs der Wange S. B. (Taf. 27, 28) bekannt ist.

h) Die kölnische Gruppe an Voluten, Misericordien und Knäufen

Wie die Beteiligung der kölnischen Gruppe bei den Reliefdarstellungen der Wangen zahlenmäßig den Vorrang hat, so finden sich ihre Spuren überwiegend auch an den Voluten, Misericordien und Knäufen. Darin haben die kölnischen Meister sicherlich ihr Bestes gegeben.

Gleich die erste nördliche Wangenbekrönung N. A. zeigt in den kleinen Darstellungen der Buße und Simson und Delilas (Taf. 7, 8b) einen Kölner in seinem Element. Die Szenen sind so vollkommen in eine Fläche ausgebreitet, daß es leicht fiele, ihnen ein Papier vorzulegen und sie durchzupausen. Das erinnert sogleich an den opfernden Abraham (Taf. 22a), dessen Körper und Glieder nicht minder linear auf den Reliefgrund aufgetragen sind. Auch in der Gewandbehandlung schließen sich die Figuren dieser ersten Voluten unmittelbar an kölnische Tradition an. Das Untergewand der sitzenden Delila staut sich in größere und kleinere Faltenschüsseln, zwischen ihnen glatte Stoffpartien, die sich dem Schenkel anschmiegen und ihn sichtbar machen. Das war schon in der Darstellung des salomonischen Urteils (Taf. 19) beim König und bei der im Hintergrund stehenden Frau zu beobachten. Es ist altes Erbgut vom Christus des Kölner Hochchors. Noch verwandtere Züge finden sich bei den Figuren des Marienstatter Altars, die ja selbst schon aus zweiter Hand stammen. Man halte neben sie etwa den Mönch aus der linken Figurengruppe der Wangenbekrönung N. A. (Taf. 8b). Wie sein Mantel straff über die Schulter gezogen ist und dieser Überhang sowie der Zipfel, der über das Knie hängt, durch drei bis vier ganz dünne röhrenartige Faltengrate gegliedert wird, zwischen denen der Stoff hohlkehlenartig einsinkt, das ist auch Marienstatter, von den Kölner Hochchorstatuen übernommene und schematisierte Art (vgl. Krönung Mariä in Marienstatt[2]) und den Faltensturz eines Apostels[3])). Solche Kleinigkeiten werden wesentlich zur Bestimmung der „kölnischen" Herkunft und Schulung des Meisters. Die Eleganz der Figuren, die anmutigen Bewegungen ihrer Glieder kennzeichnen seine persönliche Art. Die Hände mit den gelenkigen, oft preziös geknickten Fingern erinnern an die etwas affektiert vornehmen

[1]) Hamann, Abb. 485. [2]) Hamann, Abb. 440. [3]) Hamann, Abb. 445.

Hände der Mailänder Madonna (Köln, Domchor). Auch die rückseitigen Szenen dieser Voluten (S. A.) (Taf. 8a) zeigen jene in lineare Schwünge umgesetzte Lebendigkeit der Figuren, die für die Werke dieses Meisters so charakteristisch sind.

Am deutlichsten offenbaren sich die Merkmale dieser Kunst in einigen ausgezeichneten kleinen Stücken am Gestühl; so z. B. an den Misericordien N. I. 2 (Taf. 38a), N. I. 10 (Taf. 44b), N. I. 8 (Taf. 44a) [in Anlehnung an diese der rechte kleine Vierpaß von Stuhl N. II. 15 (Taf. 71b)] und am Knauf S. I. 9 rechts (Taf. 79a). Die Darstellung der ärztlichen Behandlung an N. I. 10 erinnert in der schnittigen Zügigkeit der Mantel- und Gewandzipfel an den sitzenden Kaiser Trajan des linken Reliefs der Wange N. D. (Taf. 18). Die Köpfe — in diesen „Genreszenen" nicht idealisiert — werden Träger eines bestimmten Ausdrucks, der Entspannung im Schlafe bei Simson (Taf. 7), des physischen Schmerzes bei dem Kranken (N. I. 10) (Taf. 44b), der Dämonie bei dem huschenden Phantom des Knaufes S. I. 9 r. (Taf. 79a) oder der Müdigkeit und Weltschmerzlichkeit bei der prachtvollen sitzenden Alten der Misericordie N. I. 14 (Taf. 54a). Dieses letzte Stück rückt unmittelbar an den Philippus des Marienstatter Altars[1]) heran. Anscheinend besteht eine direkte schulmäßige Beziehung zwischen beiden Stücken, die sich am stärksten in der Verwandtschaft der Köpfe äußert. Wenn diese Misericordie (N. I. 14) dem Kreise der letztbesprochenen kölnischen Stücke angehört, so fällt sie hier in ähnlicher Weise aus dem Rahmen, wie der Philippus sich aus dem Kreise der übrigen Marienstatter Apostel heraushebt. Das Gewand der sitzenden Alten ist ebenso großzügig und sparsam wie das des Philippus organisiert; keine schematische Drapierung von Zipfeln und Überfällen, die graphische Säume bilden, sondern eine plastische und natürliche Disposition schwer hängenden Stoffes. Auch Einzelheiten weisen auf die nahe Beziehung beider Werke. So jene nur eine klare und große Faltenschüssel neben den Schenkeln, so die doppelten Falten, die an den Seiten von den Knieen herunterfallen und die so weit vorgezogen sind, daß sie die tiefen, von den Hochchorstatuen bekannten Raumeinschnitte zwischen sich entstehen lassen.

Den Schöpfer der ersten nördlichen Volute N. A. (Taf. 7, 8) glauben wir auch an der ersten Volute S. A. (Taf. 24–26) der Südseite am Werke zu sehen. Wie ihr nördliches Gegenstück zeichnet sie sich durch einen erstaunlichen Reichtum an tierischem und figürlichem Beiwerk aus. Die beiden Szenen in den Volutenbögen lassen sich unmittelbar zu den bisher gesehenen Arbeiten dieser Gruppe in Beziehung setzen. Der Kopf Davids, der beim Bade Bathsebas assistiert (Taf. 24), ist der des jungen Ehemannes der Misericordie N. I. 2 (Taf. 38a). Die eng aufeinandergeplätteten Stoffschiebungen vom Vorhang des Badetrogs, die Art, wie der Rock Davids behandelt ist, sind bekannt aus der Darstellung der Buße [Volute N. A. (Taf. 8b)]. In der linken Szene der Volute S. A. (Taf. 25b) steht der Diener mit den dünnen Gliedern und elegant gezierten Bewegungen, die für alle diese Stücke bezeichnend waren. In der als Träger des Faltstuhles dienenden Aktfigur werden sie zu grotesker Verrenkung gesteigert.

Von hier aus führt der Weg weiter zur nächsten Volute S. C. (Taf. 32). Die Musikanten (gleich dem Diener der sitzenden Frau aus der linken Volute S. B.) haben hochge-

[1]) Hamann, Abb. 445 und 446.

zogene, um die gespreizten Kniee gezerrte Röcke, die zerspellt werden in schneidig streichende Kniffe, jäh ausschlagende Faltenschüsseln und in starr herabstreichende, wie aus Wellblech geschnittene Gewandzipfel. Die Figuren der östlichen Seite der Wangenbekrönung S. C. (Taf. 32a) sind vielleicht wie nichts anderes ein Musterbeispiel für diese Art von Bildnerei, die wir linear und dekorativ nannten. Man verfolge mit dem Auge die Konturen der Arme und Hände, der Schultern, der Beine und Schenkel, und es drängt sich wieder der Vergleich mit dem Tanz auf. Kein Wunder, daß Figuren, die rein dekorativ auch ihrer Bestimmung nach sein sollen, wie diese in den Voluten und an Misericordien, die reizvollsten und vollkommensten am Gestühle sind.

Ohne noch des weiteren auf die Kennzeichnung charakteristischer Merkmale einzugehen, folgt eine Aufzählung von kleinen Stücken dieser kölnischen Gruppe. Es sind die Knäufe: N. I. 2, 6, 8 (Taf. 41a, 41b, 42b), N. II. 7, 10, 11 (Taf. 63b, 66b, 66c), S. I. 2, 4, 8, 17, 18 rechts (Taf. 72a, b, 72c, d, 78a, b, 85a–c), S. II. 1, 2, 4, 8, 16, (Taf. 30a, 88a, 90a, 95a, b); die Misericordien: N. I. 9, N. II. 4, S. II. 5 (Taf. 42a, 60, 89a); die Vierpässe des Stuhles S. II. 2 (Taf. 86a) (das bogenschießende Mischwesen im rechten Felde kopiert im Motiv des Oberkörpers die Misericordie S. II. 5, Taf. 89a), schließlich die Wangenbekrönung N. C. (Taf. 16, 17). In den kleinen Vierpässen des Stuhles N. II. 6 (Taf. 62a) tritt ein Typus von Mädchenköpfen auf, der um diese Zeit durch die weiblichen Reliquienbüsten in Köln bekannt wird. Man vergleiche etwa den linken Kopf von N. II. 6 mit einer der Reliquienbüsten vom Marienstatter Altar[1]).

i) Mischformen

Während es bisher möglich war, die Arbeiten Marburger und Kölnischer Provenienz leicht zu erkennen und voneinander zu scheiden, so bleibt immer noch manches am Werke übrig, das, aus Elementen dieser beiden Gruppen zusammengesetzt, schwerlich auf die eine oder andere Formel gebracht werden kann.

An einigen Figuren des Hochaltars läßt sich die Vermischung der beiden Stile am deutlichsten nachweisen. So etwa am Johannes[2]), der marburgisch breit ist und auch den typischen Kopf der Schule zeigt, zugleich aber in der Ordnung des Gewandes kölnische Motive übernimmt. Am stärksten äußert sich kölnische Art im Bartholomäus des Hochaltars[3]); er erscheint geradezu als Kopie des Christus der Hochchorstatuen. Mit dem Bartholomäus ist die Misericordie S. II. 9 (Taf. 91c) außerordentlich verwandt. Während der Körper gedrungen und das Gewand mehr in seiner stofflichen Fülle begriffen ist, bekommen die Formen das Strömende und Schneidige kölnischer Art. Ganz bezeichnend ist, wie die dünnen Faltenröhren sich im Falle nach unten zu verdicken. Auch das Gewand des Affen Mis. S. II. 13 (Taf. 94a) zeigt die Tendenz, den Körper zu behängen, mit der kölnischen Zügigkeit vermischt. Allgemein verwandte Züge finden sich bei den Lettnerfragmenten der Marburger Elisabethkirche. Man vergleiche etwa die Seitenansicht des sitzenden Christus[4]) mit einer dritten Misericordie S. II. 1 (Taf. 87a), die den beiden anderen zuzuordnen ist. Auch das Fragment der Mis. S. II. 7 (Taf. 91b) gehört hierher und vielleicht auch der sterbende Ritter Mis. S. I. 1 (Taf. 69b) und der prachtvolle

[1]) Hamann, Abb. 440. [2]) Hamann, Abb. 376. [3]) Hamann, Abb. 377. [4]) Hamann, Abb. 329.

Vogel Mis. S. II. 3 (Taf. 91a). Der Schöpfer dieser guten Stücke muß in enger Verbindung mit dem sog. ersten Marburger Meister am Gestühle gestanden haben. Auch an jenem war der Eindruck der großen Vorbilder kölnischer Kunst nicht spurlos vorübergegangen. Stellen wir den Lehrer der zweiten nördlichen Wange N. B. (Taf. 9) neben den Bartholomäus vom Hochaltar[1]), so wird auf Kosten gemeinsamer Verarbeitung gleicher kölnischer Tendenzen eine Verwandtschaft zwischen ihnen deutlich. Die Beziehung des ersten „Marburger Meisters" zur Marburger Lettnerplastik, die ihrerseits kölnisch beeinflußt ist, reiht sich als logisches Glied in diese Zusammenhänge.

Der Marburger Stil hat sich schon in Marburg dem Einfluß der kölnischen Schule nicht entziehen können. Eine Klagende vom Marburger Doppelgrab[2]) — sie hält in der rechten Hand ein Buch und führt die linke ans Gesicht — weist eine starke Ähnlichkeit mit der Madonna aus dem Hochchor des Kölner Domes[3]) auf. Die Drapierung des Mantels über dem Leib erfolgt in der gleichen Reihung von abwechselnd großen und kleinen Schüsselfalten, die herüber und hinüber ausschlagen; die linke Körperseite ist von dem Sturz des aufgerafften Mantels in vielen Säumen überspielt, die von langen durchgehenden Vertikalfalten durchschnitten werden und die angeführt sind von jener groß-schwingenden Falte, die von der linken Brustseite bis in die Mitte der Standlinie herabstreicht. Auch ist diese Trauernde schlanker und gestreckter als ihre echt Marburger Schwestern. Einen ähnlichen Mischstil finden wir am Chorgestühl in den Reliefs der Wange S. D. (Taf. 33). Dem Gesamtcharakter nach, in ihrer Schlankheit und Vereinzelung, erscheinen die Figuren kölnisch. Neben diesen Elementen aber zeigt sich eine deutliche Beziehung zur Marburger Gruppe. Der Jüngling des linken Feldes (Taf. 33a) läßt sich der oben besprochenen Marburger Trauernden an die Seite stellen. Das Mädchen neben ihm zeigt eine Beziehung zu einer Klagenden (mit Kopftuch und Buch) vom Bielefelder Grab[4]). Der Überfall des in den Arm geklemmten Mantels, der wie ein zugeklappter Fächer steif nach unten hängt, die beiden Gewandschüsseln mitten über dem Leib scheinen der gleichen Tradition entwachsen zu sein. Ähnlicher noch, besonders in der Ausbiegung des Körpers und der unruhigen Disposition des Untergewandes, ist die Klagende aus Münstereifel[5]), die die Hände über der Brust faltet. Die Frau im rechten Vierpaß (Taf. 33b) ist dem buchhaltenden Diakon des Münstereifeler Grabes[6]) verwandt. Ganz ähnlich ist die Organisation des an die rechte Hüfte angezogenen Mantels, der seinen Saum von dort zum linken Fuß herunterfallen läßt. Über dem linken Oberschenkel staut sich der Stoff zu den runden voluminösen Beugefalten, die Marburger Kunstgut sind.

An einer Reihe von Misericordien und an der Volute S. B. (Taf. 28, 29) treffen wir auf einen Eklektiker, der seine Motive nach Gutdünken da und dort zusammensucht. Am deutlichsten wird wiederum die Anlehnung an den ersten Marburger Meister. Dafür spricht die Misericordie N. I. 13 (Taf. 47b). Die körperliche Fülle, das Einsinken des Gewandes in die Taille, die großen Schlaufenfalten am Gürtel, die luftgefüllten Bäusche unter den Schenkeln, das dekorative Aufhängen von Stoffpartien — lauter Züge, die den Misericordien aus dem Kreise des ersten Meisters abgesehen sind. Die besondere Eigenart

---

[1]) Hamann, Abb. 377. [2]) Hamann, Abb. 225. [3]) Hamann, Abb. 443.
[4]) Hamann, Abb. 240. [5]) Hamann, Abb. 267. [6]) Hamann, Abb. 264.

aber dieser Stücke, der Misericordien N. I. 4, 5, N. II. 8, 9, S. I. 15, 17 (Taf. 39a, 46, 64a, 65, 84a, b), ist die dralle Derbheit der Körper, die grobe Form der nackten Füße, das bäuerisch-tapsige Ungestüm dieser Wesen, das sich in ihren frechen Gesichtern widerspiegelt. Die derben Gesellen der Volute S. B. (Taf. 29) können nur der gleichen Hand entstammen. Der rechte der östlichen Ansichtsseite (Taf. 28) ist der Dritte im Bunde mit den beiden Burschen der Mis. N. I. 13 (Taf. 47b). Die anderen geben sich etwas sittsamer. Einem setzt ihr Schöpfer sogar den kölnischen Idealkopf auf (der linke der Rückseite der Wangenbekrönung S. B. (Taf. 29b); vgl. das „französische" Köpfchen des Schnütgen-Museums oder eine männliche Reliquienbüste aus St. Cunibert, Köln)[1]). Beweis mangelnder Phantasie, wird die körperliche Stellung dieser Figuren ganz schematisch wiederholt, wie sie am besten den dekorativen Zweck zu erfüllen scheint.

Eine andere schwächere Hand, deren Einordnung in eine bestimmte Gruppe schwerfällt, erkennt man in einer Reihe von Misericordien (S. I. 5, 6, 9, 12, S. II. 2) (Taf. 74a, b, 76b, 81a, 87b). Man vergleiche die Maske S. I. 6 (Taf. 74a) mit der Mis. N. I. 6 (Taf. 43a) des ersten Marburger Meisters.

Eine letzte Gruppe mit spezifischen gemeinsamen Merkmalen läßt sich aus den Misericordien S. I. 2, 14, 16, S. II. 15, 16 (Taf. 83a, 84c, 93a, b, 96) und aus den Knäufen N. I. 9 und S. I. 13 (Taf. 42a, 82c) zusammenstellen. Es sind naturalistische Tierdarstellungen in heraldischer Form, die an Darstellungen des 15. Jhdts. erinnern.

Eine einzige Misericordie (N. II. 11) (Taf. 70a) fällt ganz aus dem Rahmen aller bisher betrachteten stilistischen Formen heraus. Sie hat ihr unmittelbares Vergleichsstück in der Anbetung der hl. drei Könige vom Vorsängerstab des Domschatzes[2]). Charakteristisch ist die Schichtung der Gewänder in viele horizontale Faltenzüge. Die Körper sind derart in die Mäntel eingewickelt, daß die Glieder sich nur mühsam für ihre Aktionen frei machen können.

Dabei wird alles zur Fläche. Kein Raum kann in Faltenschüsseln oder hinter Mantelzipfel eindringen. Nur mühsam löst das Auge das aufgerollte Schriftband des weiblichen Zwitters als etwas Selbständiges vom vibrierenden Hintergrunde des Gewandes ab. Die Figuren des Vorsängerstabes zeigen eine besondere Abart des späten, schon mit kölnischen Elementen durchsetzten Stiles der Marburger Gruppe. Der Sockel, auf dem sie stehen, trägt das Wappen Wilhelm von Genneps, des Kölner Erzbischofs, der von 1349–1361 regierte. Damit ergibt sich auch für die Entstehungszeit der Misericordie ein Anhaltspunkt; sie muß an das Jahr 1350 heranrücken. Da sie von allen Arbeiten „Marburger" Künstler am Gestühl die fortgeschrittensten Formen zeigt (vgl. die Figuren vom Dreikönigspförtchen bei St. Marien im Kapitol, Köln)[3]), kann man sie zu den zuletzt ausgeführten Stücken des Gestühls zählen.

4. Die Datierung

Damit ist für die zeitliche Stellung des Gestühls ein Terminus ad quem gegeben — also etwa das Jahr 1350 —, dessen Glaubwürdigkeit durch die mannigfache Beziehung der

---

[1]) Abb. bei F. Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, Straßburg 1910.
[2]) Hamann, Abb. 305. [3]) Hamann, Abb. 406ff.

Plastiken zu denen des Hochaltars erhärtet wird. Nach der Koelhoffschen Chronik[1]) wurde der Hochaltar des Domes unter der Regierung Wilhelm von Genneps angefertigt; seine Entstehung fällt somit in die fünfziger Jahre des 14. Jhdts. Da die Arbeiten der Marburger Meister am Gestühl stilistisch nicht über die Entwicklungsstufe der Plastiken vom Hochaltar hinausgehen, im Gegenteil genug Züge enthalten, die für eine noch lebendige Verbindung mit den früheren Werken in Marburg und Westfalen sprechen, besonders für eine nahe Verwandtschaft mit dem Marburger Lettner (um 1340), da sie sich andererseits aber in der Verneinung des Körperhaften und Repräsentativ-Höfischen und in der Bejahung des dekorativen Elementes schon von den ersten Arbeiten der Schule (Einzelgrab in Marburg, Kappenberger Grab und Madonna) entfernt haben, so muß für ihre Wirksamkeit am Chorgestühl das Jahrzehnt vor der Entstehung des Hochaltars (also die vierziger Jahre des 14. Jhdts.)[2]) angenommen werden. Es drängt sich dann der Schluß auf, daß bald nach Fertigstellung des Chorgestühls die Tätigkeit für den Figurenschmuck des Hochaltars begonnen wurde, dessen Erstellung nunmehr allein in die Hände der Marburger Meister gelegt wurde.

Die Untersuchung der Gestühlsplastiken von „kölnisch" geschulten Händen führt zu den gleichen chronologischen Folgerungen. Als Terminus post quem gilt in erster Linie der Altar von Marienstatt; auf Grund der erhaltenen Nachricht von einer Weihe aus dem Jahre 1324 hat man das gleiche Jahr für die Fertigstellung des Altars angenommen. Ob mit Recht so früh, wird von Hamann angezweifelt. Für Chorgestühl und Altar in Oberwesel wird gewöhnlich das Datum der Chorweihe 1331 genannt. Bei aller deutlichen Beziehung unserer „kölnischen" Werkstatt zu Marienstatt und auch zu Oberwesel macht sich doch an den Gestühlsplastiken, besonders bei den Reliefdarstellungen, eine immer zunehmende Erlahmung und Erschlaffung der künstlerischen Produktivität, eine Vergröberung und sinnlose Häufung der Motive, eine Unruhe und Unsicherheit bemerkbar, die gut aus einer zeitlichen Entfernung der Gestühlsplastiken von denen der Altäre zu verstehen wäre. Besonders gilt das für den Meister der sitzenden Paare. Im übrigen kann für die Erschaffung eines Werkes von dieser Ausdehnung ein gutes Jahrzehnt angenommen werden. Somit wird unter der Hauptleitung des ersten Marburger und vielleicht auch des Abraham-Meisters gegen Ende der dreißiger Jahre des 14. Jhdts. mit den Arbeiten am Chorgestühl — und zwar zunächst wohl der Nordseite — begonnen worden sein[3]).

---

[1]) Vgl. den Wortlaut bei Hamann, Plastik der Elis.-Kirche, S. 229.

[2]) So auch Lüthgens Datierung.

[3]) Auf der Brüsseler Tagung des Intern. Kunsthist. Kongresses im Sept. 1930 demonstrierte Prof. Vogelsang-Utrecht folgende Beobachtung: In der Kapelle des Guy von Avesnes an der Südseite des Utrechter Domchores befinden sich in den Zwickeln der Wanddekoration Drolerien, die mit ähnlichen Figuren auf zwei Trachit-Konsolen im Utrechter Museum (Nr. 1492, a u. b) nah verwandt sind. Prof. Vogelsang hat zwischen den genannten Stücken und einigen Plastiken des Kölner Domgestühls enge stilistische Beziehungen erkannt. Einen Zusammenhang mit nordniederländischer Produktion aus der Zeit weisen die Utrechter Drolerien nicht auf. Es ist also auf Grund der starken Einflüsse von Köln her, die die Baugeschichte des Utrechter Domes in diesen Jahren zeigt, anzunehmen, daß Kölner Meister die Dekorationen der Kapelle und die Konsolen gearbeitet haben.

Schwierigkeiten ergeben sich bei dieser Beobachtung nur durch die Tatsache, daß die Kapelle des Guy von Avesnes in Utrecht aller Wahrscheinlichkeit nach um 1317–18 vollendet worden sein soll. Die Tätigkeit der Kölner Meister in Utrecht wäre also zeitlich bedeutend vor ihrer Arbeit am Kölner Gestühl anzusetzen.

5. Das Verhältnis des Bilderschmucks zur gleichzeitigen Malerei

Der Überschwang des schmückenden Beiwerks am Gestühl, die Häufung der drolatischen Motive hat eine Parallelerscheinung in der zeitgenössischen Monumental- (Domchorschranken) und Miniaturmalerei in Köln. Fast alle am Chorgestühl begegnenden Drolerien finden sich wieder in den rheinischen Miniaturen der Zeit und in den reizenden Drolerien der Domchorschranken[1]). Die gleiche Tendenz zur Steigerung des drolatischen Elementes zeichnet die nordbelgischen und englischen[2]) Miniaturen des 14. Jhdts. aus, die stilistisch auch mit den rheinischen Malereien verwandt sind. Die Tatsache reger wirtschaftlicher und politischer Beziehungen zwischen dem Rheinland und England im 14. Jhdt.[3]) stützt die Beobachtung dieser Zusammenhänge, die vor allem von Vitzthum (Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jhdts., Leipzig 1907) erkannt worden sind.

In der rheinischen Plastik der Zeit fehlen solche Beziehungen zu England vollkommen. Der Stil der englischen Alabasterreliefs (Nottingham) — die man auf Grund des gleichen Materials mit den (zeitlich früheren) Arbeiten des Kölner Domhochaltars verglichen hat — ist ein durchaus anderer und eigenartiger. Wohl aber mögen die englischen Miniaturen (als Vorwürfe für die Reliefbilder und für die Drolerien) anregend auf die Arbeiten am Chorgestühl, besonders die der kölnischen Gruppe, gewirkt haben. So findet sich im Queen Mary's Psalter eine Vertreibung aus dem Paradiese, deren Komposition sich im Verschalungsrelief des Gestühls direkt wiederholt. Jedoch sind solche Spuren nur mit Vorsicht zu verfolgen. Wie schon oben erwähnt, ist die Typik der einzelnen Darstellungsarten gleicher Szenen, die letzten Endes doch immer auf Frankreich zurückgehen, im 14. Jhdt. so groß, daß man aus der Übereinstimmung kompositioneller Schemata noch nicht auf direkte Beziehungen schließen kann. Für alle Reliefs des Gestühls ließen sich Verwandtschaften mit zeitgenössischen Miniaturen aus allen Gegenden des Kontinents nachweisen. Daß die Meister des Chorgestühls die stilistischen Eigentümlichkeiten ihrer engeren „Schulen" bewahrten, ist aus dem Vergleich ihrer Arbeiten mit den vorausgehenden Werken der Heimat deutlich geworden.

6. Die historische Bedeutung

In der Plastik des Chorgestühls finden die künstlerischen Tendenzen der Zeit und das Wesen dieser spätmittelalterlichen Generation einen vielsagenden Ausdruck.

Der Formenapparat der Gestühlsplastik ist gotisch. Seine Bedeutung aber wird unter den Händen dieses Geschlechtes vollkommen verändert. In der hohen Gotik dient die Gewandorganisation der Statue als Mittel, die Funktionen des Körpers — seine aktiven und passiven Regungen — nacherlebbar vor Augen zu führen. Das gezerrte und gestreckte Gewand vermittelt den Eindruck einer tragenden oder drängenden Kraft. Der hängende Bausch, die Schüsselfalte wirkt ruhend und lastend.

---

[1]) Abb. bei Clemen, Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Doms, Wallraf-Richartz-Jahrbuch I.

[2]) Z. B. Queen Mary's Psalter (publ. von Sir George Warner), Gorlestone-Psalter u. Peterborough-Psalter.

[3]) W. Stechele, England und Niederrhein 1327–1337 (Westdeutsche Ztschr. f. Gesch. u. Kunst 1909, S. 98, 441) und Adam Wrede, Köln und Flandern-Brabant, Köln 1920.

In fortschreitender Zeit — besonders in der ersten Hälfte des 14. Jhdts. — gehen die funktionellen künstlerischen Motive in einem abstrakten, oft zum reinen Schema erstarrenden Formenapparat auf. Das System tritt an Stelle der einst lebendigen Variation. Schon an den Kölner Domchorstatuen ist die körperliche und allgemeine Bedeutung der streichenden oder gebauschten Falten zu einem Spiel dekorativer, in Linienschwüngen sich ergehender Flächenkunst verändert. In der Plastik des Chorgestühles ist dieser dekorative Linearstil zu voller Herrschaft gelangt. Damit wird keine Kritik ausgesprochen, sondern ein ganz bestimmtes Entwicklungsstadium gekennzeichnet.

Am reinsten sichtbar wird diese Entwicklung an den Arbeiten der Marburger Gruppe. Die Gegenüberstellung des „Ritterlichen" vom Einzelgrab in Marburg mit dem Mädchen im Zwickel der Wange N. D. kann als eines für viele mögliche Beispiele genügen. Die ähnlichen „Motive", die Art und Weise der Gewanddisposition, die verwandten Köpfe, die breiten Körper beider Figuren sprechen für ihren direkten schulmäßigen Zusammenhang. Das aber, was sie über Jahrzehnte trennt, sind jene „entwickelteren" unterscheidenden Merkmale des Kölner Stückes: Die Erschlaffung der plastischen Energie und die Entfaltung der Figur über die Fläche. Der eventuelle Einwand, daß dieser Vergleich nicht möglich ist, da es sich am Domgestühl um reine Reliefkunst handele, wäre sofort zu entkräften. Ein Blick auf gotische Reliefs des 13. Jhdts. lehrt, daß Reliefkunst keineswegs identisch ist mit Verleugnung plastischer Werte und mit Umwandlung plastischer Formen in dekorativen Flächenschmuck. Liegt aber die Tendenz zu einer solchen Umformung dem künstlerischen Geschmack einer Zeit schon zugrunde, so kommt das Relief einer Verwirklichung dieser Tendenzen natürlich entgegen. Kein Wunder also, daß ein Werk wie das Kölner Domgestühl, das Plastik nur in Form von Reliefs forderte, die Art dieser zweiten Generation des 14. Jhdts. so gut wie nichts anderes zum Ausdruck bringen konnte.

Die Künstler aber geben ihr Bestes nicht in dem, was sie mit der Tradition der kultisch-repräsentativen Form verbindet, sondern in jener Hinwendung zum Natürlichen, Menschlichen, Erdgebundenen.

Das System der mittelalterlichen Weltvorstellung, wo Gott und Teufel Spitze und Fußpunkt einer gewaltigen geistigen Hierarchie bilden, in der alles und jedes ein bedeutsames Glied ist: die Heiligen des Himmels und die Dämonen der Unterwelt — dieses System ist erschüttert in dem Augenblick, da das Gefühl für die ursprüngliche, durch Natur- (nicht göttliche) Gesetze geregelte Bindung des Menschen an die Erde erwacht.

Noch sind die Bilder des Chorgestühls ein Spiegel des alten Weltgefühls. Biblische Szenen erläutern den Heilsgedanken. Das Heer des Pandämoniums entspringt mittelalterlicher Weltangst.

Aber vielleicht tönt aus der besonderen Sprache dieser Gestühlsdrolerien schon ein leiser Ruf, der das Kommen des „naturwissenschaftlichen" Jahrhunderts ankündigt. Ein erster Hinweis auf die große Veränderung, die das Geistesleben des europäischen Menschen um die Wende des 14. Jahrhunderts erfahren sollte.